REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG,

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XIX. Band. 3. Heft.

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1896

☛ Dieses Heft enthält eine Beilage der Firma **Carl Graeser**, Verlagsbuchhandlung in **Wien.** Wir empfehlen dieselbe der freundlichen Beachtung unserer Leser bestens.

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Die Anfänge des gothischen Baustils.

Zur Kritik des gegenwärtigen Standes der Frage.

Von **G. Dehio.**

Die Frage nach dem Wie und Wo der Entstehung des gothischen Baustiles ist in den Hauptbestimmungen heute keine Streitfrage mehr und den jüngeren Fachgenossen mag die Zeit, wo sie es war, schon in mythischer Ferne zu liegen scheinen. Ich sage das, obschon ich weiss, dass es auch heute noch immer Personen giebt, selbst mit Bauraths- oder Professorentitel ausgestattete und nicht etwa blos hochbetagte, sondern auch jugendliche, die die Herkunft der Gothik aus Frankreich in Wort und Schrift zu leugnen sich angelegen sein lassen. Wir sind aber wohl von ihnen abzusehen berechtigt, gerade wie beispielsweise die wissenschaftliche Discussion in der Medicin von der Existenz der homöopathischen Lehren absieht.

Worum es sich heute allein noch handeln kann, ist, innerhalb der allgemeinen Bestimmungen „Nordfrankreich" und „zwölftes Jahrhundert" die Grenzen genauer abzustecken.

Vor 50 Jahren, als das erste Licht in diese bis dahin von gröbsten Irrthümern verfinsterte Region der Kunstgeschichte fiel, stellte man sich das Problem noch sehr einfach vor: man glaubte die Entstehung des gothischen Stils auf die Stunde genau angeben zu können; man hielt ihn recht eigentlich für einen erfundenen, für ein geniales Aperçu, von einem einzigen Mann ersonnen, durch ein einziges Werk verwirklicht. Das war ganz modern gedacht. Die fortschreitende Einsicht in das Wesen der mittelalterlichen Kunst machte die Vorstellung von einer so persönlichen Zuspitzung des Herganges unhaltbar. Schon in den fünfziger Jahren glaubten Quicherat und Viollet-le-Duc an vorbereitende Versuche, die dem Bau von St. Denis vorausgegangen sein müssten. So wurde nicht mehr Sugerius persönlich, sondern die „Pariser Schule" als Schöpfer des neuen Stils gepriesen.

Jetzt ist auch diese These erschüttert, denn sieht man sich in der Baugeschichte der Stadt Paris in den der Erbauung von St. Denis vorausgehenden Jahrzehnten um, so ist von den gedachten Vorversuchen nichts zu finden. Die Pariser Schule war in dieser Zeit eine der weitest zurückgebliebenen von ganz Frankreich. In den Jahren 1120—30 wurde die Kirche der

reichen Abtei St. Germain-des-Près einer umfassenden Restauration unterworfen und sie ging aus derselben noch als eine im Hauptschiff flachgedeckte hervor; in der 1120 erbauten Kapelle St. Aignan zeigt sich von Kreuzrippen keine Spur, wie denn überhaupt in der näheren Umgebung von Paris Gratgewölbe bis um 1180 nichts Seltenes sind, während sie im Gebiet von Soissons, Laon, Noyon, Beauvais schon um 1150 verschwunden waren. Kreuzrippen kommen in Paris früher als in St. Denis nur in der Kirche St. Martin-des-Champs vor, aber St. Martin steht nicht mit den übrigen Pariser Bauten, sondern mit der Picardie in Schulzusammenhang. Ja, auch in der Epoche nach St. Denis bleibt die stadtpariser Architectur — man vergleiche die Notre-Dame mit den gleichzeitig ausgeführten Theilen der Bauten in Laon, Reims u. s. w. — um ein Tempo im Rückstand.

Diese Wahrnehmungen nun haben dahin geführt, die ersten Lebensregungen des gothischen Stils weiter nördlich, im Becken der Oise und ihrer Nebenflüsse zu suchen. Und sobald man suchte, fand man auch. Die Forschungen der Pariser Kunstgelehrten haben in den letzten fünfzehn Jahren die Denkmälerkunde jenes Gebietes ausserordentlich bereichert; Bauten, die noch bei Viollet-le-Duc garnicht oder nicht in diesem Zusammenhange genannt werden, stehen jetzt im Vordergrunde der Erörterung. Die bis zum Jahre 1887 reichenden Publicationen sind in der „Kirchlichen Baukunst“, mit eigenen Beobachtungen verschmolzen, dem Kapitel „Das Werden des gothischen Bausystems in der Picardie und Isle-de-France“ zu Grunde gelegt. Seither ist die Einzelforschung nicht müssig gewesen und sind auch von französischer Seite zusammenfassende Darstellungen gebracht, mit denen ich mich im Folgenden auseinanderzusetzen haben werde. Die erste in dem bekannten Buche von Louis Gonse „L'art gothique“. Die zweite 1894 von Eugène Lefèvre-Pontalis in dem stattlichen Foliobande „L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XI et XII siècle“. Der monographische, von trefflichen Aufnahmen begleitete Theil ist zwar noch nicht vollständig erschienen; uns interessiren an dieser Stelle aber vornehmlich die Einleitungskapitel, in denen der Verfasser, über seinen unmittelbaren Gegenstand hinausgreifend, in aller Ausführlichkeit seine Ansicht von der Entstehung des gothischen Bausystems entwickelt. Lefèvre's Forschungen sind in Frankreich als epochemachend begrüsst worden. Eine einigermassen dissentirende Stellung nimmt nur Anthyme Saint-Paul ein, ein altbewährter Forscher auf diesem Gebiete; seine letzte Abhandlung „La Transition“, veröffentlicht in der Revue de l'art chrétien, tome V et VI (1894—95), ist sehr der Aufmerksamkeit zu empfehlen. (Die in den Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie 1895 veröffentlichte Abhandlung von C. Enlart „Monuments religieux de l'architecture romane et de transition de la région picarde“ zu Gesicht zu bekommen, ist mir zur Zeit nicht gelungen.) Je volleres Vertrauen ich in die Gründlichkeit nnd Verlässlichkeit der in diesen Arbeiten niedergelegten Einzelforschung setze, mit um so sichererem Gefühle habe ich die darauf gebauten allgemeinen Folgerungen der genannten Gelehrten der

Kritik unterziehen können: einer Kritik, von der ich gleich im voraus nicht verhehlen will, dass sie zu einem abweichenden Schlussergebniss kommt.

Einig bin ich mit den französischen Collegen zuvörderst darin, dass die Gothik nicht fertig vom Himmel gefallen ist. Es giebt auch in Frankreich einen wirklichen Uebergangsstil (den z. B. noch Schnaase leugnete), nur wird sogleich festzustellen sein, dass der Begriff des „Uebergangs“ hier ein grundsätzlich anderer ist als im deutschen Baugebiet. Der deutsche Uebergangsstil setzt das gothische System als vorhanden voraus, eignet es sich stückweise an, um etwas Anderes und Eigenes daraus zu bilden; der französische geht der Geburt der Gothik voraus, ist deren embryonale Vorgeschichte, verdient also den Namen „Uebergang“ viel eigentlicher als der deutsche. Allerdings giebt es auch in Frankreich passive Uebergangserscheinungen, doch aber nur in den Provinzen, die an dem Werden der Gothik keinen Theil hatten. Beide Arten zu unterscheiden, ist im concreten Falle zuweilen eine nichts weniger als einfache Sache.

Um nun zu erkennen, wo an einem Bau des romanischen Stils eine Bestrebung eintritt, die aus diesem heraus und auf die kommende Gothik hinführt, muss zuvor festgestellt sein, was wir als das zeugende Princip der Umformung anzusehen haben. Auch hierin besteht wissenschaftlich heute keine Meinungsverschiedenheit mehr. Wenn man auch von dem vollendeten System ganz richtig sagt, es werde constituirt durch die Trias: Kreuzrippen, Spitzbogen, Strebebogen, so sind diese Elemente unter sich doch nicht ganz gleichwerthig; das an erster Stelle genannte ist das erste und herrschende auch dem Range nach. Die frühesten Keime der gothischen Idee liegen beschlossen in der Geschichte des Kreuzrippengewölbes.

Lefèvre-Pontalis fasst die Ansicht der jüngeren französischen Archäologen in den Satz zusammen: *La nervure est une découverte essentiellement française (français* in dem geographisch engen Sinne des Mittelalters); *c'est sur le sol de l'Ile-de-France qu'elle fut soumise à des expériences décisives, avant de s'imposer aux écoles des autres provinces et à celles des pays étrangers.* Hierin ist in voller Schärfe der Unterschied zwischen der älteren und der jüngeren Schule zum Ausdruck gebracht. Noch Viollet-le-Duc stellte den Hergang so dar, dass die einzelnen Elemente der Gothik in verschiedenen Provinzen einzeln ausgebildet und dann vom überlegenen Scharfblick der Pariser nach ihrer wahren Bedeutung erkannt und vereinigt wären. Jetzt aber will man, wo nicht der Stadt Paris, so doch der Isle-de-France das Monopol schon auf die werdende Gothik von den ersten Regungen an zusprechen; man datirt den Anfang der Bewegung auf die ersten Jahre des zwölften Jahrhunderts zurück und erklärt Alles, was sich in anderen Provinzen an Analogien dazu findet, für eine Entlehnung von hier. Dies ist der Punkt, wo in der herrschenden Lehre meines Erachtens der Irrthum beginnt.

Die ältesten nachweisbaren Kreuzrippen sind bereits über ein weites geographisches Gebiet ausgebreitet. Quimperlé, Poitiers, Saint-Gaudens,

Saintes, Moissac, S. Guilhem-en-Dessert, Saint-Gilles, Marseille — alle aus dem ersten und zweiten Jahrzehnt des zwölften Jahrhunderts, zum Theil vielleicht noch aus dem Ende des elften. Von der Existenz älterer oder auch nur gleichzeitiger Kreuzrippengewölbe in Nordfrankreich habe ich mich nicht überzeugen können. Weder das Eine — dass die Kreuzrippen im Süden und Westen früher auftreten als im Norden —, noch das Andere — dass ihre systematische Fortentwicklung gleichwohl im Norden vor sich ging — steht mit dem allgemeinen Gange der Baugeschichte im Widerspruch. Die Süd- und Westprovinzen sind in der romanischen Epoche, was die Wölbekunst betrifft, in zweifellosem Vorsprunge; es ist ganz natürlich, dass man hier zuerst auf die gedachte Verbesserung der Kreuzgewölbe verfiel, zumal wenn es nach römischem Vorbilde geschah (wie Quicherat für wahrscheinlich hielt, während Lefèvre-Pontalis es nicht gelten lassen will); es ist aber auch ebenso natürlich, dass keine allgemeine Reform daraus entsprang, denn im Süden und Westen war ja die typische Gewölbeform die Tonne und die Kuppel, während Kreuzgewölbe nur für Nebenconstructionen — Thurmhallen, Krypten u. dergl. — in Anwendung kamen, wo nach Fortentwicklung in der Richtung auf die Gothik ein Bedürfniss nicht bestand. Das breiteste Hinderniss findet aber die Lehre von der *découverte essentiellement française* in der Existenz der lombardischen Gewölbearchitectur. Sicher ist sie nicht karolingisch, wie Dartein und Andere behaupteten; sicher ist Rupprich-Roberts Annahme eines starken Einflusses auf die normannische Architectur irrig; ebenso weit fehlt aber jetzt nach der andern Seite Lefèvre-Pontalis, wenn er versichert: *Que l'emploi systématique de la nervure en Lombardie ne remonte pas au dela du second quart du XII siècle;* und: *Il suffit de comparer l'ornamentation des églises lombardes voûtées sur croisées d'ogives avec celle des monuments religieux bâtis dans l'Ile-de-France au XII siècle, pour constater entre leurs motifs de sculpture une ressemblance vraiment frappante.* Die französische Herkunft des lombardischen Gewölbesystems wird hier zwar noch nicht mit dürren Worten ausgesprochen, aber der spätere Verlauf der Untersuchung setzt sie als Thatsache voraus, wie das von mir an die Spitze gestellte Schlussresumé Lefèvre's beweist. Das ist freilich so kühn — um das höflichste Wort zu brauchen —, dass jede Widerlegung überflüssig wird. In Wahrheit bleibt der Anfang des zwölften Jahrhunderts doch die späteste Grenze, bis zu welcher man mit der Entstehung des lombardischen Systems herabgehen kann; die Kreuzrippen sind hier mit einer Einsicht und in Dimensionen gehandhabt, wie zu gleicher Zeit nirgends in Gallien, und was besonders bemerkenswerth ist, es sind hier auch schon Strebemauern — die unter den gegebenen Verhältnissen ganz dasselbe leisten, wie die späteren französischen Strebebogen — ins System mit aufgenommen. Wer unbefangen urtheilen will, muss es gerade heraus sagen: die Lombarden waren in Hinsicht der Construction dicht an der Schwelle der Gothik angelangt; weshalb sie dieselbe nicht überschritten, ist eine Frage für sich. Der Ruhm der Franzosen kann doch unmöglich dadurch verringert werden,

wenn man anerkennt, dass andere Stämme und Völker sich vor ihnen nach dem gleichen Ziele hin bewegten, aber — es nicht erreichten.

Betrachten wir nun die Isle-de-France selbst. Hier sind im zwölften Jahrhundert in der Zeit vor S. Denis nur zwei grössere Bauten, die Abteikirche S. Lucien bei Beauvais und S. Medard in Soissons, zur Ausführung gekommen und beide existiren nicht mehr. Die von S. Lucien (erbaut 1090—1109) während des Abbruches in der Revolutionszeit gefertigte Ansicht lässt erkennen, dass die Kirche ein gemischtes System hatte, Balkendecke im Hauptschiff, Gewölbe in den Abseiten. Gern würden wir auch wissen, wie die in die zwanziger und dreissiger Jahren fallenden Arbeiten von den Kathedralen von Paris, Noyon und Laon beschaffen waren; sie sind aber schon nach wenigen Jahrzenten durch Neubauten verdrängt worden. Zahlreich haben sich dagegen kleinere, meist erst in jüngster Zeit bekannt gewordene Kirchen aus dieser Epoche erhalten und unter ihnen schon viele mit Diagonalrippen, deren mehr oder minder primitive Fassung nicht zweifelhaft lässt, dass sie die ursprünglichen sind. Was ist, in absoluten Zahlen ausgedrükt, ihr Alter? Lefèvre-Pontolis nennt ein Gewölbe im letzten Seitenschiffsjoch der Kirche von Rhuis im Soissonnais und ein anderes in der Thurmhalle der Kirche von Auviller bei Clermont im Beauvaisis als *les premières tentatives faites dans cette région de la France, pour transformer les voûtes d'arêtes en les renforçant par des nervures;* er glaubt sie nach dem Charakter der Ornamentation in die letzten Jahre des elften Jahrhunderts setzen zu sollen. Hier muss nun aber gleich bemerkt werden — ein Vorbehalt, der auch für die weiteren Ansätze Lefèvre's gilt —, dass dieses Mittel der Altersbestimmung gerade bei Landkirchen, mit denen im Durchschnitt eher zurückgebliebene als vorgeschrittene Bauleute sich zu befassen pflegen, sehr unsicher ist. Zu Grundsteinen weitgehender Folgerungen sind Beispiele dieser Art jedenfalls nicht geeignet. Aber selbst wenn die Annahme Lefèvre's zufällig richtig sein sollte, für seine Hauptthese wäre damit nichts gewonnen, sondern nur ein Beweis mehr dafür gegeben, dass schon vor der Schwelle des zwölften Jahrhunderts die Kreuzrippen ein Gemeingut aller mit den Problemen des Gewölbebaues sich ernstlich beschäftigenden Länder war.

In den bisher namhaft gemachten Fällen waren die Kreuzrippen lediglich Verstärkungsmittel; im Uebrigen blieb die herkömmliche quadratische Grundform des Gewölbes unverändert. Der springende Punkt der Fortentwicklung liegt in der Erkenntniss, dass die Isolirung des Druckes auf die vier Ecken auch noch zu anderen Zwecken das Mittel sei: zur Trennung der constructiv wirksamen und der raumabschliessenden Theile, zur Befreiung des Planes vom Quadrat, zu gleich bequemer Behandlung rechteckiger oder trapezförmiger oder sonst unregelmässiger Grundformen. Ueberall, wo diese Erkenntniss vorhanden ist, da ist das „Werden der Gothik“ im Fluss.

Lefèvre und Genossen betrachten als das älteste Document dafür die kleine Kirche von Morienval, einem abgelegenen Nonnenstift in der

Grafschaft Valois. Schon im elften und zwölften Jahrhundert ist an ihr viel hin- und hergeflickt worden. Der Bautheil, dem jetzt eine so grosse geschichtliche Bedeutung zugeschrieben wird, ist die Apsis. Dieselbe besitzt einen engen Umgang, der in vier (die gerade Zahl ist abnorm) Gewölbeabtheilungen von flach trapezförmigem Grundriss zerlegt wird. Die Rundbogen haben mithin sehr ungleiche Weite: die Quergurte sind stark gestelzt, die Schildbögen in Korbhenkelform gedrückt, die nach dem innern Chor hin liegende Arkaden zugespitzt; die Kreuzrippen haben schwerfällige Wulstform. Dass hier die Grundgedanken gothischer Construction wirklich ausgesprochen sind, ist unbestreitbar. Aber wie steht es mit dem Wann? Die Schriftquellen versagen völlig. Lefèvre-Pontalis und, ihm folgend, Louis Gonse proklamirten die Entstehungszeit um 1085—90, womit sie begreifliches Aufsehen erregten. Jetzt hat aber Lefèvre bereits Wasser in seinen Wein gegossen und ist, auf Grund der Einzelformen, besonders der Kapitelle, bis 1110 herabgegangen. Anthyme Saint-Paul hingegen, der sich früher für die Entstehungszeit um 1135 ausgesprochen hatte, ist in seiner letzten Abhandlung aufwärts bis 1120 entgegengekommen. Diese Grenze halte ich in der That für die äusserste, bis zu welcher man gehen darf. Soviel jedenfalls ist ohne Weiteres klar, dass Morienval sich zum Grundstein eines neuen archäologischen Systemes sehr schlecht qualificirt.

Einen ungleich zuverlässigeren Massstab für die Bauzustände dieser Gegenden haben wir in St. Etienne zu Beauvais. Zwar ist auch hier die Erbauungszeit nicht überliefert, doch lässt sie sich indirect erschliessen. St. Etienne ist nämlich in der allgemeinen Anlage eine Nachbildung der oben genannten Kirche S. Lucien, also jedenfalls nicht früher als 1110 begonnen; hinwieder aus anderen Gründen schwerlich später als 1120. Von den heute sichtbaren Gewölben gehören diejenigen der Seitenschiffe der ersten Bauzeit an; die Mittelschiffsdecke, die allem Anschein nach ebenfalls aus Rippengewölben bestand, ist leider in Folge eines Brandes von 1180 erneuert worden; noch begieriger wären wir, zu wissen, wie die Gewölbe des Chores beschaffen waren, aber der ganze Bautheil ist spätgothisch erneuert. Von den Seitenschiffsgewölben nun sagt Lefèvre-Pontalis, sie hätten ein viel weniger plumpes Ansehen als die des Drombulatoriums von Morienval. Das ist richtig in technischer Hinsicht; in constructiver Hinsicht aber, worauf hier Alles ankommt, sind sie fraglos unentwickelter als jene: sie haben keine selbständig gemauerten Schildbogen, der Spitzbogen fehlt durchaus, die Rippen sind zum Theil noch in der alterthümlichen Weise angeordnet, dass die eine als vollständiger Bogen durchgemauert ist, während die andere in zwei stumpf anstossende Aeste zerfällt; in Morienval dagegen waren schon ausgebildete Schlusssteine vorhanden. Die baugeschichtliche Kritik kann aber vernünftiger Weise nicht anders verfahren, als dass sie — caeteris paribus — die entwickeltere Construction für jünger erklärt als die unentwickeltere, und sie wird diesen Schluss mit um so grösserer Zuversicht ziehen, wenn die entwickel-

tere einem abgelegenen kleinen Nonnenkloster, die unentwickeltere einer baukünstlerisch regsamen Bischofsstadt angehört. Es wäre hypothetisch ja nicht unmöglich, dass um 1120 irgend ein Baumeister dieser Gegend schon tiefere Einsicht in die constructiven Vorzüge des Rippengewölbes besessen haben könnte als der Meister von St. Etienne; wir sind aber auf diesen als den einzigen chronologisch fassbaren nun einmal allein angewiesen und es müsste ein seltsamer Zufall sein, wenn gerade er unter der Durchschnittshöhe seiner Zeit und Landschaft zurückgeblieben gewesen sein sollte. Ich kann also nicht anders, als die mit so viel Beifall aufgenommenen Bemühungen, den Anfang der gothischen Bewegung in den Anfang des Jahrhunderts hinaufzurücken, für gescheitert und dafür die Wahrscheinlichkeit, dass auch die künftige Forschung die durch St. Etienne in Beauvais bezeichnete Grenze zu verschieben keinen Anlass finden wird, für gewachsen ansehen. An sich könnte, ob der Uebergang zwanzig, oder ob er dreissig oder mehr Jahre gedauert hat, für ziemlich belanglos gelten; für die Beurtheilung des Verhältnisses der Isle-de-France zu den Nachbarprovinzen ist es das aber nicht.

Es war von St. Etienne bis St. Denis noch ein grosser Schritt in der Entwickelung zu thun. Von den auf diesem Wege liegenden Stationen galten bisher für zwei der wichtigsten die Kirchen von Poissy, einige Meilen unterhalb Paris am rechten Seineufer, und Saint-Germer bei Beauvais. Beide werden von der jüngsten Forschung ausgeschieden und meines Erachtens mit Recht; Poissy gehört in eine andere, später noch zu betrachtende Reihe; Saint-Germer steht zwar auf einer unfertigeren Stufe der Construction als Saint-Denis, aber nach Lefèvre-Pontalis läge der Baubeginn doch erst 1140 oder ein paar Jahre später, nach Anthyme Saint-Paul sogar gegen 1160; älter als Saint-Denis ist der Bau in keinem Fall. So kommen wir zu dem Ergebniss, dass die zwischen St. Etienne und St. Denis liegenden wichtigen Fortschritte der neuen Constructionsidee ausschliesslich an kleinen und kleinsten Bauten zur Reife gebracht wurden. Ihr geographisches Gebiet ist eng, ihre Zahl gross. Dies macht die Geschwindigkeit verständlich, womit man zur definitiven Lösung kam. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Kapelle von Bellefontaine, als ein nicht blos stilistisch, sondern urkundlich datirbarer Bau, wenn auch die Sicherheit der Datirung nicht ganz so gross ist, wie Gonse und Lefèvre ausgeben. Die Urkunde, um die es sich handelt, ist vom Bischof von Soissons im Jahre 1125 ausgestellt; sie bestätigt die jüngst an ein in der Nachbardiöcese Noyon gelegenes Kloster ergangene Schenkung von Ländereien und erlaubt in deren Mitte die Errichtung der in Rede stehenden Kapelle; dass dieselbe nun auch sofort in Angriff genommen sei, ist nach der Sachlage nicht nothwendig, nicht einmal wahrscheinlich; man wird mit dem Beginn des Baues, der überdies mehrere Jahre in Anspruch genommen haben muss, füglich bis etwa 1130 herabgehen dürfen. Von dem in sorgfältiger Technik, unstreitbar von den besten Bauleuten des Landes ausgeführten, jetzt halb zerstörten Gebäude, einer dreischiffigen Anlage

mit viereckigem Chor, haben sich vier Gewölbe erhalten (die Abbildungen werden im 2. Bd. des Lefèvre-Pontalis'schen Werkes folgen); sie geben den frühesten datirbaren Beleg für die Verbindung der Kreuzrippen mit zugespitzten Rundbögen; selbständig gemauerte Schildbögen sind noch nicht vorhanden. Ich will die übrigen, auf derselben oder nur etwas vorgerückteren Constructionsstufe stehenden Kirchen des Beauvaisis und Soissonnais nicht einzeln aufzählen; es genüge zu bemerken, dass das neue System in den dreissiger Jahren nordwärts in die Diöcesen Noyon und Laon vordrang und kurz vor 1140 südwärts die Seine erreichte. Immer sind es, wie gesagt, kleinere Bauten, darunter die Mehrzahl sogar noch mit Balkendecke im Mittelschiff und einfachem, viereckigem Chor.

In diesem embryonalen Zustand hätte die Gothik noch längere Zeit verharren können, wäre nicht in den Jahren 1140—1144 auf der Basis der obigen Versuche ein Bau zur Ausführung gekommen, der durch eine in dieser Gegend lange nicht gesehene Grösse und Pracht, sowie durch das ausserordentliche persönliche Ansehen des Bauherrn die Augen aller Welt auf sich zog: Abt Suger's Kirche in Saint-Denis. Als Vorstufen der Suger'schen Kirche will Lefèvre-Pontalis — unter Abweisung von Poissy, S. Maclou in Pontoise und S. Martin-des-Champs in Paris — allein die Kirchen des Beauvaisis und Soissonnais gelten lassen. Ich wäre geneigt, diesem Satze beizupflichten, wenn der baugeschichtliche Begriff „Saint-Denis" mit dem, was vom Suger'schen Bau bis heute erhalten ist — Vorhalle und Erdgeschoss des Chores — erschöpft wäre. Aber er hatte doch auch ein Langhaus! Seltsam, wie wenig Sorge sich die französischen Forscher seinetwegen machen. Dass es für uns nicht existirt — es wurde bekanntlich schon vom heiligen Ludwig durch einen Neubau ersetzt — giebt kein Recht, es so zu behandeln, als hätte es überhaupt nicht existirt. Man entledigt sich einer unbekannten Grösse nicht dadurch, dass man sie aus der Rechnung streicht, sondern dadurch, dass man an ihrer Stelle bekannte einsetzt. In dem eingangs citirten Kapitel der „Kirchlichen Baukunst" ist der Versuch dazu gemacht und, wie mich dünkt, unter günstigen Voraussetzungen. Es giebt eine Gruppe frühgothischer Kirchen — an ihrer Spitze die Kathedrale von Noyon — die man als „Schule von St. Denis" zusammenzufassen berechtigt ist. Unmittelbar zu vergleichen ist hier zwar nur die Choranlage; aber wo auch im System des Langhauses gewisse gleichartige Merkmale durchgehen, darf man mit hoher Wahrscheinlichkeit den Schluss ziehen, dass auch diese schon in St. Denis vorgebildet gewesen seien: ich meine den Aufbau mit Emporen und die Theilung der Kreuzrippengewölbe in sechs Kappen. Für Beides sucht man in den von Lefèvre-Pontalis als einzige Vorstufen von St. Denis bezeichneten Bauten der Isle-de-France umsonst nach Anknüpfungspunkten! Wohl aber findet es sich in der benachbarten normannischen Schule als ein charakteristischer Bestandtheil der romanischen Gewölbearchitectur. Damit sind drei Möglichkeiten gegeben: erstens unabhängige Erfindung auf beiden Seiten — der

am wenigsten wahrscheinliche Fall , oder zweitens Beeinflussung der Schule von St. Denis durch die normannische Schule, oder drittens Beeinflussung dieser durch jene. Lefèvre-Pontalis hat die Frage in Bezug auf St. Denis überhaupt nicht gestellt; es ist aber keinen Augenblick zweifelhaft, wie er sie beantworten würde. Denn er nennt schon das einfache Kreuzrippengewölbe der Normannen *une veritable importation*. Das ist eine rein dictatorische Entscheidung. Wenn es auch richtig ist, dass in vielen normannischen Kirchen die Gewölbe erst später hinzugefügt sind, so ist doch noch kein stichhaltiger Grund dafür genannt worden, dass es erst nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts geschehen sein müsse; ausserdem giebt es auch Kirchen mit ursprünglichen, leider freilich nicht genauer datirten Wölbungen. Auf diesem so unsicheren Gebiete ist nun gerade die sechstheilige Spielart des Rippengewölbes (die Lefèvre, wie gesagt, mit Stillschweigen übergeht) der für die Orientirung tauglichste Stützpunkt. Es findet sich nämlich im Westen, in der Normandie aber auch im Anjou, ausser einer der in der Schule von St. Denis gebräuchlichen Form des sechstheiligen Gewölbes ähnlichen auch eine viel unentwickeltere: nicht wirkliche sechs Kappen, sondern Theilung der vier durch eine senkrecht gemauerte Zwischenrippe. Dass der Gebrauch dieser angevinisch-normannischen Fassung die Bekanntschaft mit der französischen ausschliesst, ist eine der sichersten Behauptungen, die auf diesem Gebiete irgend ausgesprochen werden kann. Weiter versteht es sich von selbst, dass man auf sie nicht verfallen konnte, wenn man nicht das einfache Kreuzrippengewölbe im Prinzip schon kannte. Für die Entwicklung dieser Umformungen war aber auch auch bei geringstem Anschlage soviel Zeit nöthig, dass für ihre Anfänge an etwaigen französischen Einfluss (ich erinnere an das Datum von St. Etienne in Beauvais!) garnicht mehr gedacht werden kann. Hiermit hat sich die von Lefèvre construirte Sachlage völlig verschoben. Die Frage muss jetzt lauten: stammen die sechstheiligen Gewölbe von Saint Denis, oder, um mich vorsichtiger auszudrücken, der Schule von St. Denis, aus dem Westen? ja, sind vielleicht schon bei den Vorstufen von St. Denis normannische Einflüsse mitbetheiligt gewesen? Auf einem anderen Gebiete ist die Frage bedingungslos zu bejahen; die ganze Reihe der in Betracht kommenden Monumente, von St. Etienne in Beauvais bis herab auf St. Denis und Saint Germer, macht in formaler Hinsicht starke Anleihen bei der Normandie: warum nicht auch, wofern es hier ebenfalls etwas zu lernen gab, im Constructiven? Die Antwort kann in dieser zweiten Hinsicht nicht mit gleicher Bestimmtheit bejahend ausfallen, aber von einer ziemlichen Wahrscheinlichkeit wird man immerhin reden müssen.

In diesen Erwägungen kommt mir zu meiner angenehmen Ueberraschung jetzt ein sonst sehr eifriger Pariser, Anthyme Saint-Paul, auf halbem Wege entgegen. Er unterscheidet in seiner letzten Abhandlung innerhalb der Uebergangsarchitectur der Isle-de-France einen *double courant*, einen mit der Picardie und einen mit der Normandie in Austausch stehenden. Der erste umfasst die Gruppe, welcher Lefèvre-Pontalis ausschliessliche

Bedeutung beimessen will; der zweite läuft das Seinethal aufwärts und hat ein Hauptdenkmal in der Kirche von Poissy hinterlassen. Der erste gesellt fast im selben Augenblick, wo er die Kreuzrippen in Gebrauch nimmt, diesen die Spitzbogen hinzu; der zweite verhält sich, bei vollem Verständniss für den Werth der Kreuzrippen, den Spitzbogen gegenüber ablehnend. Die Stunde sei gekommen, sagt Anthyme Saint-Paul mit einer bei den Pariser Archäologen ungewöhnlichen Urtheilsfreiheit, wo wir uns fragen müssen, ob die Normandie der Uebergangsbewegung zuzugesellen sei, ja oder nein? Wenn das dort gewählte Mittel auch unzulänglich und das Ergebniss unvollständig war, folgt daraus, dass es aussichtsvolle Bemühungen hier nicht gegeben habe und dass diese Bemühungen zu dem allgemeinen Ergebniss nicht mitgeholfen haben? Warum ist nicht die Normandie als die erste am Ziele angelangt? Etwa deshalb, weil sie zu spät begonnen hätte? oder nicht vielmehr blos wegen der Hartnäckigkeit, mit der sie die Hülfe des Spitzbogens zurückwies? Saint-Paul spricht es dann als seine Ueberzeugung aus, dass unter den sechstheiligen Gewölben dieser Schule wirklich manche älter oder mindestens gleichzeitig mit Saint Denis seien, und dass mit noch stärkerem Rechte dieses für einige einfache Rippengewölbe anzunehmen sei, für die in Montivilliers, Fontaine-Henry, Lessay; ja, er hält für möglich, wenn auch zur Zeit noch nicht für erwiesen, dass selbst die Rippengewölbe im Hochschiff der Kathedrale von Evreux und die achttheiligen Gewölbe des Thurmes St. Romain bei der Kathedrale von Rouen vor 1130 ausgeführt sind. Mit diesen im vollsten Bewusstsein der Ketzerei ausgesprochenen Sätzen stellt sich Anthyme Saint-Paul auf denselben Standpunkt, den die „Kirchliche Baukunst“ schon vor sieben Jahren eingenommen hat. Wenn man aber schon so weit gegangen ist, wie hier Saint-Paul, wenn man nicht nur den unabhängigen Ursprung der Uebergangsbewegung in der Normandie, sondern auch ihren Einfluss auf Poissy anerkannt hat, dann sollte man meines Erachtens auch noch ein Drittes und Wichtigstes anerkennen, nämlich dass die normannische Strömung auch bis St. Denis reicht, wo sie mit der picardischen zusammentrifft.

Noch ganz in den Bereich der normannischen Strömung gehört die 1140, also im selben Jahre mit St. Denis, begonnene Kathedrale von Sens. Anthyme Saint-Paul nennt deren Grundriss treffend *une amplification améliorée de l'église de Poissy;* er verweist weiter auf die Aehnlichkeit in der Behandlung der Gewölbe des Chorumganges. Auf das Langhaus mit seinem sechstheiligen Gewölbe geht er nicht ein, wahrscheinlich weil er gemäss der herrschenden Ansicht in diesen ziemlich lange nach 1140 zur Ausführung gelangten Theilen den hinzutretenden Einfluss von St. Denis erkennt. Ich werde denselben für die Besonderheit der Ausführung nicht leugnen wollen; doch betonen muss ich, dass in Sens sechstheilige Gewölbe schon im ersten Entwurf vorgesehen sein müssen, also sicher unabhängig von St. Denis, doch sicher nicht unabhängig — das ist meine bestimmte Meinung — von der Normandie. Vielleicht war es nur eine Fortsetzung

der hier angeknüpften Schulbeziehungen, dass ein Menschenalter später ein Meister von Sens berufen wurde, den Umbau der Kathedrale von Canterbury zu leiten und dass auch die Kathedrale von Rouen das Vorbild für ihren Grundriss in Sens suchte. Endlich sieht auch ein dritter gleichzeitiger Bau von Bedeutung, die Abteikirche Saint Germer so aus, als hätte sein Meister mehr auf die Normandie als auf St. Denis seine Augen gerichtet gehabt.

Folgende allgemeine Sätze glaube ich nunmehr — bei entschiedener Anerkennung dessen, dass im Einzelnen noch gar Vieles im Ungewissen liegt — aufstellen zu dürfen. Beim Eintritt ins 12. Jahrhundert war die Verstärkung der Kreuzgewölbe durch Diagonalrippen ein in Frankreich überall, im Norden und im Süden, bekanntes Constructionsmittel. Die methodische Fortbildung liessen sich aber nur die Provinzen angelegen sein, in denen das Kreuzgewölbe die typische Form war. Die Normandie einerseits, die nördliche Isle-de-France mit den angrenzenden Gebieten der Picardie andererseits haben damit ungefähr gleichzeitig begonnen, wohl nicht ohne von einander zu wissen und sich wechselseitig zu belehren, in der Hauptsache aber doch in selbständiger Fassung des Gedankens. Die Normandie entwickelte die sechstheilige Anlage der Gewölbe und ihre Widerlagerung durch Emporen und (einstweilen noch unter dem Dach verhehlte) Strebebogen. Die Schule der Isle-de-France erkannte als die erste den Spitzbogen als das Mittel, das Kreuzrippengewölbe beweglich zu machen, es verschiedenartigen Grundrisscombinationen anzupassen. In St. Denis wurde die Synthese beider Gedankenreihen vollzogen, von welchem Augenblicke an der Vorrang der Isle-de-France gesichert war; von der letzten Stelle unter den Bauschulen Galliens war sie auf einen Schlag in die erste vorgerückt. Man verkennt die Gründe dieses Umschwunges, wenn man sie in dem — wie wir gesehen haben undurchführbaren — Nachweis sucht, dass er von langer Hand vorbereitet gewesen wäre. Im Gegentheil! gerade ihre bisherige Schwäche gereichte der französischen Schule im Wettkampf mit den anderen jetzt zum Vortheil: sie war weniger, wie diese, durch ältere Formulirungen praeoccupirt, hatte weniger zu vergessen nöthig. Dazu kam noch der in materieller Hinsicht begünstigende Umstand, dass nach der verhältnissmässigen Unthätigkeit in der romanischen Epoche jetzt schnell nach einander Bauaufgaben von bedeutendem Rang sich drängten. Die Normandie hingegen war in diesem kritischen Zeitabschnitt mit dem gewölbemässigen Umbau ihrer grossen Basiliken aus der vorausgehenden Epoche für ihr Bedürfniss hinlänglich beschäftigt. Zu einer vollständigen Frühgothik brachte sie es nicht; wohl aber hat sie gewisse Vorfragen zu einer Lösung gefördert, die in der Folge zwar viel mehr der französischen Nachbarschule als ihr selbst zu Gute kam, deren baugeschichtliche Wichtigkeit man darum aber nicht geringer anschlagen darf.

Mit den obigen Sätzen über die Entstehung der Gothik befinde ich mich wenigstens mit einer kleinen Minorität der französischen Gelehrten noch in annäherndem Einverständniss. Allein ich halte für nöthig, viel

weiter zu gehen. Bei der Frage nach der Ausdehnung der Uebergangsbewegung darf die Schule des Anjou schlechterdings nicht umgangen werden. Die Art aber, wie ihre Ansprüche jetzt von den Pariser Archäologen beseitigt zu werden pflegen, ist hochbedenklich. Vernehmen wir wieder als den letzten, der sich darüber geäussert hat, Lefèvre-Pontalis (p. 65): *La croissée d'ogives était utilisée dans la région parisienne depuis un demi-siècle, quand elle fut importée en Anjou. Les voûtes qui caractérisent le style Plantagenet ne représentent donc pas un acheminement vers l'arc ogive; elles sont au contraire l'émanation directe des voûtes gothiques bâties dans la région parisienne au début du XIIe siècle. La nervure se transforma dans les églises de l'Anjou et du Poitou par suite de l'influence locale de la coupole, mais elle y a gardé néanmoins l'empreinte de son pays d'origine.* Der Beweis reducirt sich auf den Satz (den übrigens vor Lefèvre-Pontalis schon Andere, darunter, wenn ich mich recht erinnere, auch A. Saint-Paul, in gleicher Weise verwendet haben): das erste bedeutende Denkmal des Plantagenetstiles, die Cathedrale St. Maurice in Angers, ist neun Jahre jünger als St. Denis. Kürzer und, wie ich nicht umhin kann hinzuzufügen, leichtherziger kann über eine wichtige und vielfach verwickelte historische Frage nicht entschieden werden. Chronologische Differenzen sind ein vortreffliches Hilfsmittel, um in einer und derselben Schule Ursprüngliches und Abgeleitetes zu unterscheiden: kommen aber zwei selbständige Schulen zum Vergleich, so folgt aus einem kleineren zeitlichen Vorsprung der einen keineswegs mit Sicherheit die Abhängigkeit der anderen. Wie steht es aber überhaupt mit diesem Vorsprung? Das Alter der Cathedrale S. Maurice wird bestimmt durch die Nachricht *a. 1153 obiit Normandus de Doe* [Bischof seit 16. März 1150] *qui . . . voluturas lapideas miro effectu aedificare coepit.* Also die G e w ö l b e begann er zu bauen! Diese waren aber, wie die Form der Pfeiler und Mauern verbürgt, von Anfang an so vorgesehen, wie sie sind. Im Hinblick auf die colossalen Dimensionen des Gebäudes wird man den Beginn der Bauführung mindestens um acht bis zehn Jahre zurücksetzen müssen. Also könnte der Meister von St. Maurice mit knapper Noth die Vorhalle und den Chor, niemals das erst nach 1144 erbaute Schiff von St. Denis gekannt haben. Soviel von den „neun Jahren“! Ich erinnere nun noch in Kürze an das in St. Maurice befolgte System: es ist einschiffig mit je drei quadratischen Jochen im Lang- und Querhaus: die Gewölbe sind eine Verschmelzung von Hängekuppel und Kreuzgewölbe mit kräftig ausgebildeten Rippen; die Gurt- wie die Schildbogen sind spitz; zwischen den nach aussen weit vorspringenden gewaltigen Pfeilern fungiren die verhältnissmässig dünnen Mauern als blosse Füllungen. Der Grundgedanke des gothischen Systems, die Sonderung in constructiv wirkende und raumabschliessende Theile, ist hier also mit vollendeter Klarheit durchdacht und mit ebenso grosser Kühnheit — mehr als 16 m Gewölbespannung — ausgeführt. Bis auf diesen Grundgedanken ist aber in St. Maurice Alles, schlechthin Alles anders als in St. Denis. Der Gedanke, dass die Bauidee von St. Maurice

von St. Denis her eingegeben sei, ist so absurd, dass jedes weitere Wort darüber eine Verschwendung wäre. Mithin müsste der angebliche Import der Kreuzrippen aus der Isle-de-France früher stattgefunden haben, in dem zwanzigjährigen Abschnitt zwischen St. Denis und St. Etienne von Beauvais. Von künstlerischem Verkehr zwischen den beiden in Frage kommenden Schulen, die ohnedies keine Grenznachbarn sind, redet keine einzige geschichtliche Nachricht, keine einzige stilistische Analogie, wie es auch an sich das Unwahrscheinlichste von der Welt ist, dass die in Wölbungsfragen soviel ältere Erfahrung besitzende, in jeder Hinsicht glänzendere angevinische Schule bei der damals noch wahrhaft ärmlichen französischen Belehrung gesucht haben sollte. Und endlich die Hauptsache: wozu denn überhaupt ein solcher Import aus der Ferne? Die Denkmäler im Stromgebiet der unteren Loire sind leider noch nicht so genau untersucht, wie jetzt — aber auch erst seit Kurzem — die der Isle-de-France. Immerhin fehlt es nicht an bestimmten Belegen dafür, dass schon lange vor der Erbauung von St. Maurice die Kreuzrippen sowohl als die Spitzbogen in diesen Gegenden wohlbekannt waren. Ich nenne die primitiven Kreuzrippengewölbe von St. Croix in Quimperlé und St. Hilaire in Poitiers, in Betreff deren allgemein zugegeben wird, dass sie spätestens in den Anfang des zwölften Jahrhunderts gehören; an die achtrippigen in St. Aubin zu Angers, die sechsrippigen in Ste. Trinitée ebendaselbst; an die Verbindung von Rippen mit Kugelgewölben in Saumur und Fontevrault; an die einfachen Kreuzrippengewölbe in der Cathedrale von Le Mans, die der Bauperiode von 1142—1158 angehören, und ebenfalls durch kein Anzeichen auf französischen Einfluss schliessen lassen, so wenig als die Kirchen von S. Laumer in Blois und St. Aignan.

Wir stellen somit fest: ausserhalb der Isle-de-France und Normandie hat auch an der unteren Loire, mit dem Mittelpunkte in Angers, eine Um- und Fortbildung des Kreuzrippengewölbes sich vollzogen, die ihrer allgemeinen Tendenz nach ohne Widerrede in den Begriff des „Werdens der Gothik“ einbezogen werden muss. Wenn aber die normannische Vorgothik erst durch ihre Aufnahme in die französische zu voller Entwickelung kam, so blieb die angevinische selbständig bis zum Schluss des zwölften Jahrhunderts. Die oft erörterte Frage nach dem „ersten gothischen Gebäude“ ist dahin zu beantworten, dass es zwei solcher „ersten“ giebt: neben St. Denis St. Maurice.

Wir haben also eine Erscheinung vor uns, die in der Geschichte des menschlichen Geistes öfters vorkommt: die Duplicität eines epochemachend neuen Gedankens. Sie ist hier um nichts schwerer zu begreifen als etwa die gleichzeitige Entdeckung der Differenzialrechnung durch Newton und Leibniz. Ebenso müssig, wie der Streit um die Priorität ist, ebenso beschränkt ist die Anschauungsweise, welche die Cathedralen von Angers und Poitiers für weniger „gothisch“ als die französischen Kathedralen erklären und damit diese Denkmäler, die sicher zu den künstlerisch machtvollsten Ausserungen des ganzen Jahrhunderts gehören, im Werthe herab-

drücken will.[1]) Dass die französische Schule die Oberhand gewann, sicherte der späteren Entwickelung der Gothik die grosse Einheitlichkeit und Consequenz, die sie auszeichnet; zugleich aber war es unzweifelhaft das Gegentheil von Bereicherung des künstlerischen Ideenschatzes. Wenn es der angevinischen Schule versagt worden ist, auf den allgemeinen Gang der baugeschichtlichen Entwickelung Einfluss zu gewinnen, so lag das nicht bloss an den bekannten zu Gunsten der französischen Schule die Entscheidung wendenden äusseren Umständen, es lag auch an einem inneren Antagonismus. Die angevinische Schule beharrte auch in der gothischen Epoche auf den dem Westen eigenthümlichen Planformen des einschiffigen Saales und der Hallenkirche; die französische Gothik dagegen war innigst mit dem Wesen der Basilika verbunden und diese war nun einmal das Centralproblem des abendländischen Kirchenbaues. Nur einem mit der Basilika im Bunde stehenden Stil konnte ein Welterfolg zufallen.

Mit dem, was bisher festgestellt wurde, ist aber die Geschichte des Umschwunges vom romanischen zum gothischen Stil noch nicht zu Ende. Neben den in merkwürdiger Gleichzeitigkeit auftretenden Haupturkunden dieses Umschwunges, der Abteikirche St. Denis und den Cathedralen von Angers und Sens, ist noch ein vierter Bau zu nennen, dessen ebenbürtige Bedeutung allerdings nur geahnt, nicht definirt werden kann. Ich meine die Cathedrale von Chartres. Der Ruhm des heutigen, nach einem Brande am Ende des zwölften Jahrhunderts errichteten Gebäudes hat einigermassen vergessen gemacht, dass ihm in den vierziger Jahren ein Bau vorausgegangen ist, dessen Ueberreste als ein grosses geschichtliches Fragezeichen dastehen. Es ist nämlich nicht bekannt, wenigstens nicht nach der bisherigen Forschung, wie weit die damalige Erneuerung reichte; erhalten haben sich von ihr die Westthürme und das Erdgeschoss der Fassade. Die Rippengewölbe der Thurmhallen sind auf der Südseite 1134, auf der Nordseite 1145 ausgeführt. Der mächtige monumentale Zug in diesen Bautheilen fordert die Vermuthung heraus, dass auch für die Schiffe, mögen sie nun zur Ausführung gekommen sein oder nicht, eine ähnliche Construction beabsichtigt war. Einfluss von St. Denis her ist gemäss den obigen Daten ausgeschlossen; wohl aber sind, wie kürzlich W. Vöge nachgewiesen hat, Bildhauer aus der Cathedralwerkstatt von Chartres nach St. Denis gezogen worden, so dass die umgekehrte Frage wohl berechtigt wäre, ob nicht auch architectonische Einflüsse in gleicher Richtung gewaltet haben? Die Unmöglichkeit, eine Antwort darauf zu geben, wird immer eine bedauerliche Lücke in der Forschung bleiben. Vollkommen deutlich wird dagegen das Eine, dass nach der formalen Seite die werdende Gothik in Chartres weiter voran war als irgend wo anders. Während in St. Denis die Por-

[1]) Ein Vergleichspunkt, der der Cathedrale von Angers sogar zum Vortheil gereicht, ist der, dass ihre Gewölbe bis heute standgehalten haben, während sie in den meisten französisch-frühgothischen Bauten (St. Etienne in Beauvais, St. Denis, Noyon, Senlis u. s. w.) baldiger Erneuerung bedurften.

tale, in Noyon und den ältesten Theilen von Laon die Fenster noch im Rundbogen geschlossen sind, zeigen in Chartres beide den Spitzbogen, und insbesondere in der geschlossenen Gruppe von drei Portalen mit ihrem zusammenhängenden System von Statuen ist hier das grundlegende Vorbild für ein Hauptmotiv der gothischen Façadencomposition hingestellt. Selbst wenn dies der einzige Beitrag von Chartres an die werdende Gothik gewesen sein sollte, wäre es genug, um dieser Cathedrale einen vornehmen historischen Rang zu sichern. Sichere Beweise für das Vordringen von Chartreser Einflüssen nach Osten und Nordosten geben die Portale der Notre-Dame in Etampes, von St. Loup-de-Naud und St. Ayoul in Provins die beiden letzteren schon auf dem rechten Seineufer, der Zeit nach alle drei in die fünfziger und sechziger Jahre gehörend. Wiederum zeigt sich also, dass die Isle-de-France um diese Zeit noch von den Nachbarn empfangen, nicht ihnen gegeben hat.

Zum Schluss haben wir noch einen Blick auf die burgundische Schule zu werfen. Ihre Stellung in der Uebergangsbewegung ist ähnlich wie die der normannischen Schule dadurch bedingt, dass sie unlängst erst ungemein kraftvolle und glänzende Blüthen getrieben hatte. Wie sollte sie so bald schon wieder ihr Bauideal umzugestalten geneigt sein? Der Spitzbogen hatte hier nicht die anreizende Kraft des Neuen, da man seine constructiven Vorzüge längst kannte, wenn sie auch anders gewendet wurden als in den protogothischen Schulen. Ebenso war das Problem der Bildung einer basilikal gestalteten Kirche hier kein noch zu lösendes, den Erfindungsgeist aufstachelndes. Bei sehr bestimmter und einheitlicher künstlerischer Grundstimmung war die burgundische Schule nichts weniger als einseitig in ihren constructiven Mitteln. Tonnengewölbe und Kreuzgewölbe wurden in mannigfaltiger Weise combinirt; wann die Kreuzrippen zuerst auftauchten, ist ungewiss; jedenfalls wirkten sie nicht so reformatorisch wie in den bisher betrachteten Gebieten des Nordens und Westens. Seine besondere Färbung empfing das Architecturleben Burgund's im zwölften Jahrhundert durch den Antagonismus der beiden grössten Bauherren des Landes, der Orden von Cluny und Cisteaux; der erstere auf den Ueberlieferungen seiner Glanzzeit stolz beharrend, der zweite für primitive Einfachheit schwärmend, aber zugleich voll Eifers für practische Verbesserungen. Er war es denn auch, der die protogothische Bewegung in Burgund eröffnete und ihr auf längere Zeit das Gepräge gab. Der älteste uns bekannte Beleg für die Cisterciensergothik ist die Abteikirche von Pontigny[2]), erbaut bald nach 1150. Sie zeigt den Familientypus schon in voller Bestimmtheit. Ueber seine Vorgeschichte vermögen wir leider nichts auszusagen. Es ist möglich, dass er sich von der durch die Kirche von Vezelay bezeichneten Stufe aus durch unbekannte Zwischenglieder hindurch in localer Selbständigkeit entwickelt, möglich aber auch, dass hier wirklich stattgefunden

[2]) Vgl. meine Abhandlung „Zwei Cistercienser Kirchen“ im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1890.

hätte, was wir für die normannische und angevinische Region in Abrede stellen mussten, ein französischer Import. Allerdings könnte derselbe sich nur auf den allgemeinsten Grundgedanken bezogen haben, da derselbe unter den Händen der burgundischen Cistercienser sofort eigenartige Gestalt annahm. Es war nicht die grössere künstlerische Freiheit, sondern die grössere constructive Sicherheit, was den Cisterciensern die neue Methode werth machte. Die Ueberlegenheit der französischen Schule nach der erstgenannten Seite hin ist augenscheinlich und gross, ebenso gewiss jedoch ist es, dass der gothische Gedanke, insofern er blosser Constructionsgedanke ist, auch in Burgund schon in der Mitte des Jahrhunderts selbständiges Leben gewonnen hatte. Gewisse romanische Erbstücke, welche die französische Frühgothik beibehielt, der Stützenwechsel, die quadratischen Mittelschiffsjoche, die sechstheiligen Gewölbe, die Emporen, sind hier frühzeitig abgelegt, ebenso in allen Theilen der Rundbogen, der in Sens, Senlis, Noyon und den ältesten Partien von Laon die Fenster und Arkaturen noch im Besitz hat. Dennoch bringen Noyon und Laon in ihrer Gesammterscheinung das gothische Stilprincip unvergleichlich voller zum Ausdruck als Pontigny und seine Verwandten. Dieser Vergleich macht einleuchtend, dass es in der Gothik doch nicht allein auf „Logik" ankommt, denn an dieser haben es die Cistercienser wahrlich nicht fehlen lassen; was bei ihnen die Gothik auf der Stufe des Rudimentären zurückhielt, war die asketische Tendenz. Man darf wohl für wahrscheinlich erklären, dass ohne den durch die Cistercienser herbeigeführten Zwiespalt die Burgunder mit ihrer hohen baukünstlerishen Begabung auf die Gestaltung der Gothik in Frankreich stärkeren Einfluss gewonnen hätten, als wirklich geschah. So brachten sie es nur zu einer isolirten und im Keime schon verkümmerten Provinzialkunst, die um dieselbe Zeit, wie die angevinische, der französischen Hegemonie unterlag.

Ich fasse zum Schluss den Gegensatz zwischen der herrschenden Anschauung und der meinigen noch einmal kurz zusammen. Nach jener hätte einzig und allein die Isle-de-France Anspruch darauf, die Wiege der Gothik zu heissen; schon in den ersten Decennien des 12. Jahrhunderts wäre sie als Lehrerin der Nachbarprovinzen im methodischen Gebrauch des Kreuzrippengewölbes aufgetreten und Alles, was in diesen an Analogien zur Gothik sich findet, wäre nur ein Widerhall der Originalkunst in der Pariser Region. Dagegen auf dem von mir entworfenen Bilde dehnt sich das Quellgebiet der Gothik ungleich weiter aus, von der Normandie und dem Anjou bis nach Nordburgund; kein dominirender Mittelpunkt; zwischen den einzelnen Schulen wohl gewisse Wechselwirkung, doch überwiegende Selbstständigkeit der Leistung; merkwürdig gleichzeitig dann das Hervortreten der ersten abgeklärten Meisterbauten in St. Denis, Sens, Chartres und wenig später Pontigny; nach der Mitte des Jahrhunderts engerer Anschluss der Normandie und des Gebietes zwischen Seine und Loire an die Isle-de-France; aber auf dem westlichen und östlichen Flügel die angevinische und burgundische Schule in voller Selbstständigkeit bis zum

Anfang des 13. Jahrhunderts. Erst mit diesem trat wirklich ein, was nach der von mir bekämpften Lehre von Anfang an bestanden haben soll: die Centralisation unter französischer Vorherrschaft. In der That würde das geschichtliche Phänomen der Gothik etwas Zufälliges behalten, wenn ihre Basis eine so enge gewesen wäre, wie behauptet wird, wenn ihr Sein oder Nichtsein von Anfang an nur von jener einzigen Schule abgehangen hätte. Wir können uns jetzt wohl denken, dass unter veränderten Conjuncturen die Gothik eine andere Gestalt gewonnen hätte: dass sie ganz ausbleiben konnte, ist undenkbar. Auch ist sie nur in jenen Theilen Frankreichs zu voller Blüthe gekommen, wo ihr eine autochtone frühgothische Bewegung vorausgegangen war!

Nun ist aber die geschichtliche Bedeutung der ausserfranzösischen Schulen in der primitiven Gothik mit der Anerkennung der oben umschriebenen Ansprüche noch nicht erschöpft: wir müssen hinzurechnen, dass von ihnen und nicht von der Isle-de-France aus die ersten Einwirkungen der Gothik auf das Ausland entsprungen sind. Sens und weiterhin die Normandie haben England[3]) gewonnen; das Anjou hat seine Domicalgewölbe und seine Hallenkirchen — es ist noch nicht aufgeklärt auf welchem Wege — auf der Pyrenäenhalbinsel eingeführt, wo eine bedeutende Denkmälergruppe des Uebergangsstiles durch sie ihr Gepräge erhielt[4]); vor Allem aber war es Burgund, das durch das Medium des Cistercienserordens seinen Einfluss in der ganzen katholischen Welt, von Schottland bis Sicilien, von Spanien bis Skandinavien, bemerklich machte. So konnte es geschehen, dass die burgundische Frühgothik, nachdem sie in der Heimath ihre besondere Existenz schon aufgegeben hatte, als eine mächtige Strömung im deutschen Uebergangsstil fortlebte, und vollends Italien verdankte Alles, was es an Kenntniss des gothischen Wesens empfing, Burgund allein (vgl. meinen Bericht Repert. Bd. XVIII, S. 379). Ohne die Vorfrucht der burgundisch-cisterciensischen Frühgothik hätte die Hochgothik des 13. Jahrhunderts niemals mit solcher Leichtigkeit von Europa Besitz ergreifen können.

---

[3]) Von England, nicht von Frankreich, hat die Bretagne die erste Kenntniss der Gothik empfangen.

[4]) Die Hallenanlage wurde in Portugal, wo sie zuerst in der Cistercienserkirche Alcobaza sich zeigte, dauernd heimisch, s. die berühmten Abteien von Belem und Batalha.

Zu Raffaelino del Garbo.

(Berichtigung.)

Im 2. Heft des XVII. Bandes dieser Zeitschrift in einem Aufsatze über Raffaelino del Garbo schrieb ich, dass das von Vasari und den von ihm abhängigen Gewährsmännern im Refectorium des Klosters der Mönche di Castello, dem späteren Kloster S. Maria Maddalena de' Pazzi, erwähnte Fresco Raffaelino's, die wunderbare Speisung der Fünftausend in der Wüste, nicht mehr aufzufinden sei. Ich nahm an, Vasari, der das Gemälde nicht selbst gesehen zu haben scheint, habe es mit einem Fresco des Abendmahls verwechselt, das sich noch heute in dem ehemaligen Refectorium, einem jetzt als Archiv dienenden Raume der jenen Theil des ursprünglichen Klosters einnehmenden Caserne der Carabinieri befindet. Kürzlich bin ich jedoch durch Herrn Director Ridolfi auf das Vorhandensein jenes von Vasari erwähnten Wandgemäldes aufmerksam gemacht worden. Es befindet sich in einem der Schulzimmer der Scuola elementare, der ein Theil des gewaltigen Häusercomplexes des ehemaligen Klosters eingeräumt ist (Eingang in Via Colonna). Dorthin soll es vor mehreren Jahren aus dem ehemaligen Refectorium übertragen worden sein. Jetzt ist es über eine Thüre eingemauert und zwar so, dass die Thüre gerade in die Mitte des Bildes einschneidet. Doch lässt die ganze Composition des Bildes darauf schliessen, dass es auch an seinem ursprünglichen Bestimmungsorte sich über einer, wenn auch niedrigeren Thüre befand. Bei einer, vermuthlich schon in früheren Zeiten vorgenommenen Vergrösserung der Thüre ist ein Theil des Bildes zerstört worden und zwar fehlt der untere Theil der Figuren Christi und der Jünger, welche die Mitte der Bildfläche einnehmen. Man hat sie sich auf einer Anhöhe stehend zu denken, Christus hält in der einen Hand die fünf Brote, mit der anderen segnet er die Fische, die ihm ein Knabe bringt. Hinter dem Meister stehen die Jünger. Die Figur Petri hat ein in die Wandfläche eingeschlagener Einschnitt zum grössten Theil fortgenommen. Einige der Jünger haben sich von der Hauptgruppe getrennt und theilen die Lebensmittel an das Volk aus, das rechts und links im Vordergrund lagert. Unter ihnen Frauen mit Kindern, ansprechende Genregruppen. Im Hintergrund erstreckt sich die Stadt am Ufer des Meeres, auf dem ein Schiff mit geblähten Segeln fährt. Die

Figuren, besonders die des Vordergrundes, sind bedeutend über Lebensgrösse. Sie zeigen eine, theils auf Filippino Lippi, theils auf Perugino zurückgehende Stilmischung, wie sie Raffaelino's Werken aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts eigen ist. Besonders der farbenprächtigen Madonna zwischen Stephanus, Laurentius, Johannes dem Evangelisten und Bernhard vom Jahre 1505 in S. Spirito in Florenz ist der Stil dieses Frescos eng verwandt. Seine Entstehung dürfte aber noch um einige Jahre später anzusetzen sein. Die breit und malerisch hingelagerten Frauengestalten des Vordergrundes setzen Bekanntschaft mit den Fresken Sarto's und Franciabigio's voraus, auch an Raffael's Messe von Bolsena wird man angesichts der Composition des Bildes über und neben der Thür erinnert.

Das Abendmahl in dem jetzigen Archiv der Carabiniericaserne ist kein Werk des Raffaelino del Garbo, wie ich irrthümlicher Weise annahm, als ich die Wandgemälde dieses Raumes vor einigen Jahren unter sehr ungünstigen Umständen flüchtig sah, sondern des Franciabigio. Der Meister hat sich mit seinem Monogramm F. B., worauf mich Herr Director Ridolfi aufmerksam machte, an einem Tischbein ungefähr in der Mitte des Bildes bezeichnet. Von Franciabigio rührt auch die kleine Verkündigung über der Thür und der hl. Augustinus im Studio sowie die Einzelfiguren des hl. Nikolaus, Augustinus und der Monika und das Crucifix mit Franziscus und Dominicus im gleichen Raume her. Letztere Gestalten sind etwas schwächer und vermuthlich unter Mithilfe von Schülern enstanden.

H. Ulmann.

Litteraturbericht.

Architektur.

G. Dehio, Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance. Strassburg. K. J. Trübner. 1895. 8⁰. S. 36. Taf. LX.

Die Physiognomie der architektonischen Kunstschöpfungen, wie die psychologische Wirkung ihrer Erscheinungen beruht im Wesentlichsten in den Relationen ihrer Abmessungen zur Umgebung, zur Natur und zum Menschen, sowie in den Verhältnissen der einzelnen Theile des Bauwerks zu einander und zum Ganzen. Auf dieses proportionale Zusammenklingen — auf der Harmonie der Verhältnisse, der Eurythmie der Alten, gründet sich fast ausschliesslich die geheime Macht, welche die äussere Gestaltung, welche die Innenräume auf uns ausüben. Neben dieser alles Andere dominirenden Potenz tritt die Bildung der Einzelheiten, die Form der Oeffnungen, die Gestaltung der Pfeiler etc., Farbe und Dekoration weit in den Hintergrund und alle diese Details machen sich auch nur insoweit geltend, als sie ihrerseits wieder die Gesammtverhältnisse modifizieren, einzelne Theile in andere Beziehungen zum Ganzen setzen. Ob z. B. in den Florentiner gothischen Kirchen die Gewölbe von achtseitigen Pfeilern oder von einer korinthischen Säule getragen werden, bleibt sich für die Raumwirkung gleich, wenn die Säule dieselbe Stärke hat wie die Pfeiler, aber jene würde sich bedeutend ändern, wenn an Stelle der dünnen Stützen viereckige Pfeiler wie in frühromanischen Kirchen treten würden. Die Schönheit des Innern des Pantheon oder von Redentore u. s. w., hängt nicht von der römischen Detailgliederung der Gesimse, Säulen, Nischen u. s. w. ab, sondern davon, dass diese in richtiger Abmessung an dem richtigen Ort eingefügt sind, dass sie Wände und Gewölbe gliedern und angenehme Contrastwirkungen hervorbringen. In der Marcuskirche, in den Ravennatischen Basiliken, wo die plastische Gliederung so sparsam angebracht ist, vereinigen sich ausschliesslich die Beziehungen der verschieden hohen Bogenstellungen zu der herrlichen Wirkung des Innern, die durch die energischen Contraste der goldenen Lichter zu den tiefen Schatten noch gesteigert wird. Ja, auch bei den einzelnen Gliederungen, so weit sie aus verschiedenen Theilen bestehen, — Gesimsen, Säulen u. s. w. — liegt das Schwergewicht in den

Verhältnissen ihrer Elemente und in den dadurch hervorgerufenen Gegensätzen. Die Säule hat nicht blos zum Schmuck ihr Capitäl und ihre Base, sondern damit dieselben einen entschiedenen Contrast bilden zur aufstrebenden Linie des Schaftes, und das Verhältniss dieser drei Theile zueinander, wie es die Antike herausgebildet, ist kein absolutes, sondern von dem künstlerischen Gefühl nur für jene Tempelfronten als günstigste Norm festgestellt worden.

Dieser geheimnissvolle Zauber, der in den Proportionen liegt, ist schon im Alterthum Gegenstand des Studiums der Baukünstler gewesen und unzweifelhaft sind diese schon in frühester Zeit auf die Suche nach Gesetzen gegangen und haben sich solche geschaffen, mit denen die Schönheit bezwungen, jedem Willen unterworfen werden sollte. Es mochten zunächst praktische, technische Rücksichten mit ins Spiel gekommen sein, Einfügung in einen bestimmten Massstab, Vereinfachen der Rechnung, Anschluss an symbolische Zahlenfolgen u. s. w. und namentlich bei der Bestimmung der Höhenverhältnisse gewisse empirische Anhaltspunkte, Vergleiche mit bestehenden Bauwerken, die nur in Verhältnisszahlen dem Besteller, dem Laien verständlich gemacht werden konnten. Es ist fast undenkbar, dass die wichtigsten Prinzipien der Massengliederung — Rythmus und Proportion — ursprünglich nicht ziffermässig festgestellt worden sein.

Das bei allen drei grossen Pyramiden genau gleiche Verhältniss der Höhe zur Seitenlänge ihrer Basis ist gewiss kein willkürliches und nicht blos durch das Gefühl auf dem Bauriss bestimmt; es ist wohl kein Zufall, dass dasselbe genau dem goldenen Schnitt entspricht (1 : 0,618), sodass die Grundfläche gleich dem Quadrat der Höhe vermehrt mit dem Rechteck aus Seite und Höhe ist ($b^2 = h^2 + bh$). Auch im hypostylen Saal von Karnak, dessen Länge zur Breite sich wie 2 : 1 verhält, ist das Verhältniss der kleinen Ordnung zur grossen das des goldnen Schnitts ($13^m : 21^m$). Dass auch der Tempel zu Edfu nach bestimmten einfachen Proportionen angelegt ist, haben schon die Architekten der französischen Expedition herausgefunden. Eine andere Combination von Basis und Höhe scheint — wie im mittleren Reich Aegyptens (Abydos), so auch in den Euphratländern für die kolossalen Thürme gewählt worden zu sein. Wenn man die Angaben von Herodot und Strabo mit den vorhandenen Ueberresten von Kujundschik und Chorsabad zusammenstellt, so scheint dort das Prinzip der Gleichheit von Höhe und Seite der Basis angestrebt worden zu sein, so dass der babylonische Thurm bei annähernd gleicher Grundfläche mit der Cheopspyramide dieselbe um $^3/_8$ von deren Höhe überboten hätte.

Der Aufbau des dorischen Tempels lässt ganz deutlich erkennen, dass demselben ursprünglich einfache Verhältnisszahlen zu Grunde lagen, die nach und nach von den Künstlern behufs Gewinnung gesteigerter Wirkung der Tempel etwas modifiziert wurden, auf die man aber gelegentlich wieder zurückgriff. Das Gesammtverhältniss von Breite zu Höhe von 3 : 2, das z. B. im Neptunstempel zu Paestum vorkommt, ist auch im Zeustempel zu Olympia aufgenommen, am Theseustempel und auf Aegina nur

um die Gesimsstärke erhöht; die Beziehungen von Säulenhöhe zur Länge der obersten Stylobatstufe sind in Aegina wie in Olympia genau 3 : 8 (d. h. 3 : 3 + 5), am Theseustempel 5 : 12 (d. h 5 : 5 + 7) und während sich die Säulenhöhe in Olympia und auf Aegina zur ganzen Höhe verhält wie 5 : 9, ist sie am Theseustempel nahezu genau 3 : 5.

Eine ganz deutliche Modifikation erfuhren diese Beziehungen beim Uebergang von der sechssäuligen zur achtsäuligen Front. Dem Architekten des Parthenon diente die genaue Höhe der Säule des Zeustempels zu Olympia als Vorbild, er musste aber die dortigen Gesammtverhältnisse von Höhe zu Breite (8 : 12, d. h. 3 + 5 : 5 + 7) beim Parthenon auf 7 : 12 (d. h. 7 : 5 + 7) reduzieren und genau dieselbe Proportion von 7 : 12 besteht auch, wie Penrose nachgewiesen, zwischen der Säulenhöhe und der Gesammthöhe des Baus (immer vom Stylobat an gemessen), so dass diese die mittlere Proportionale ist zwischen Säulenhöhe und Breite der oberen Stufe. (10,44 : 17,95 = 17,95 : 30,88). Der Stylobat des Parthenon selbst hat nach Breite und Länge die Relation von 4 : 9 (d. h. $2^2 : 3^2$). Beim Theseustempel und in Olympia ist diese : 3 : 7.

Auch bei den jonischen Tempelfronten lassen sich solche einfache Beziehungen herausfinden. Wenn die oberste Stufe des Stylobats der beiden Portiken des Erechtheions in 7 Theile getheilt wird, so ist bei der sechssäuligen Osthalle die Höhe der Säule genau 4, bei der Nordhalle 5 Theile, beim kleinen Tempel am Illissus wie beim Niketempel ist die Säulenhöhe $^4/_5$ der Breite, und die ganze Front bis über die Hängeplatte ist ins Quadrat eingeschrieben. Am Tempel zu Priene ist die Säulenhöhe genau $^2/_3$ der oberen Stufenbreite, die ganze Höhe kann der Breite gleich gewesen sein. Denn bei jonischen wie bei korinthischen Façaden lässt sich auch das Quadrat ohne Schwierigkeiten in den Hauptlinien des Baues herausfinden. (S. hierüber auch den „Stil“ von Semper, der auch das quadratische Verhältniss gerne als Ausgangspunkt annahm.) Am Vestatempel am Forum romanum war die Höhe der äusseren Säulenordnung gleich dem Radius des umschriebenen Kreises und dem ganzen Plan lag eine Sechstheilung zu Grunde, (s. m. Abhandlung in den Denkschriften der phil. histor. Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. 36). Dass im Pantheon der Durchmesser gleich ist der lichten Höhe des Kuppelraums, ist wohl auch kein Zufall, die beiden inneren Ordnungen verhalten sich wie 3 : 2; selbst am späten Vorbau ist die ganze Höhe $\frac{3}{4}$ $\left(\frac{9}{12}\right)$ und die Säulenhöhe $^5/_{12}$ der Breite, der ganze Portikus aber $^3/_5$ des äussern Kuppeldurchmessers.

Vitruv giebt Zahlenverhältnisse für Säulenordnungen, für Atrien, Säle, für die Anlage der Tempel u. s. w. und ihm folgten die Architekten der Renaissance. In S. Lorenzo in Florenz von Brunellesco ist die Höhe des Mittelschiffes und diejenige der Bögen zwischen Mittelschiff und Seitenschiff der doppelten resp. Breite gleich; in dem leider verbauten Refektorium von S. Giorgio von Palladio verhielt sich Breite zu Höhe zu Länge genau wie 2 : 3 : 6, im Schiff von Redentore 3 : 4 : 6 und in S. Giorgio ist

das Schiff genau doppelt so hoch als breit und die Länge ist gleich der Höhe. In beiden Kirchen ist die Höhe der Vierungskuppel gleich dem dreifachen Durchmesser (mit resp. ohne Laterne).

Dass endlich auch die Höhen der Mittelschiffe gothischer Dome zu ihrer Breite mehrfach in ganz bestimmten einfachen Zahlenverhältnissen stehen (2 bis 3 : 1), ist bekannt.

Es wäre wohl möglich, die Reihe der Denkmäler, deren Proportionen auf einfache arithmetische Beziehungen sich zurückführen lassen, bedeutend zu vermehren: es mögen aber obige Beispiele genügen, um hier darzuthun, dass wir durchaus nicht prinzipiell gegen solche Wahrnehmungen eingenommen sind, dass wir uns gegen solche Forschungen nicht ablehnend verhalten, im Gegentheil der bestimmten Ueberzeugung sind, dass es auch in diesem Kreise noch Geister giebt, die den Gefühlsästhetikern sich noch nicht offenbart haben. Beruhen ja doch die reinsten Harmonien unserer Schwesterkunst ebenfalls auf den einfachsten Relationen der Schwingungszahlen.

Der Vollständigkeit halber erwähnen wir hier noch das von Thiersch neuerdings an vielen antiken und Renaissance-Bauwerken nachgewiesene Gesetz der konsequenten Durchführung einer einmal angeschlagenen Tonart durch die verschiedenen Abstufungen des Bauwerkes, das immerhin auch einiger Einschränkung bedarf. Indessen ist dieses schon von Lionardo da Vinci aufgestellte, in neuerer Zeit auch von Semper in seinen Bauten festgehaltene Prinzip eine so allgemeine, naturgemässe, an Kunstschöpfungen gemeinsame Forderung, dass wir dasselbe unmittelbar den Gesetzen des Gleichgewichtes, der Kontrastwirkung etc. anreihen können. Diesem Universal-Grundgesetz müssen sich alle bestimmten Zahlenverhältnisse als spezielle Fälle unterordnen.

Ganz anders aber stellt sich die Sache im Lichte der Dehio'schen Entdeckung. Hier sind es nicht mehr *verschiedene* Verhältnisszahlen, die den verschiedenen Bauwerken zu Grunde liegen, nicht mehr jene Mannigfaltigkeit der Beziehungen von Höhe zu Breite, die wir in den wenigen angeführten Beispielen constatiren konnten, sondern es soll nur Eine Norm eine Reihe der hervorragendsten Bauwerke, vom Thurm zu Babel bis zur Peterskirche — Alterthum, Mittelalter und Renaissance (mit wenigen bestimmten Ausnahmen), — beherrschen: das des gleichseitigen Dreiecks, so dass sich also überall die hervortretenden Höhen- und Breitendimensionen eines Bauwerks — nicht blos in der Fläche der Façade, sondern in seiner Körperlichkeit verhalten sollen wie $2 : \sqrt{3}$ oder $1 : 0{,}866$!

Schon dieses incommensurable Maass, zu dessen Berechnung ein Pythagoras nothwendig war, müsste dem Praktiker einige Bedenken erregen, es widerspricht auch entschieden der Tendenz nach möglichst abgerundeten Maassen, wie sie schon an zahlreichen antiken Bauwerken konstatiert worden sind. Indessen liesse sich dieser Einwand auch gegen den goldenen Schnitt erheben, der aber nur vereinzelt Anwendung gefunden, überdiess durch die einfachen Verhältnisse 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 u. s. w. gebrauchsfähig gemacht werden konnte.

Der Verf. belegt nun seine Behauptung, dass jenes Gesetz der Triangulation nahezu in allen Bauepochen Gültigkeit gehabt habe, mit 122 Zeichnungen, Ansichten und Schnitten, unter denen in der That einige so auffallend sein Dogma zu bestätigen scheinen, dass wir gerne glauben wollen, es sei den betreffenden Bauten in der That das genannte Proportionsgesetz zu Grunde gelegt worden. Wir wollen den interessanten und völlig überzeugenden Durchschnitt von S. Petronio in Bologna sowie das Document des Piacentiner Geometers Stornaloco ohne Weiteres gelten lassen als Beispiele, dass es zu allen Zeiten Künstler gegeben hat, die ihre Werke in den ersten Entwürfen auf naheliegende geometrische oder arithmetische Normen aufgebaut haben, um wenigstens für den Anfang einen Anhaltspunkt zur Bestimmung von Höhendimensionen zu gewinnen, für deren Feststellung uns das blosse Gefühl in der That im Stich lässt; aber wir betrachten diese und die anderen zutreffenden Exempel nur als vereinzelte Fälle, die sich jenen anreihen, die wir eben angeführt haben und es ist interessant, zu bemerken, wie die Dehio'sche Triangulation, nämlich 21 : 24, sich derjenigen des goldenen Schnitts (14,8 : 24) und den erwähnten, an griechischen und römischen Tempeln konstatierten Verhältnisszahlen $^7/_{12}$ ($^{14}/_{24}$), $^5/_8$ ($^{15}/_{24}$), $^2/_3$ ($^{16}/_{24}$), $^5/_7$ ($^{17}/_{24}$) und $^3/_4$ ($^{18}/_{24}$) anschliesst.

Indessen geben uns jene vereinzelten Beispiele, wo das Triangulationsdreieck zu stimmen scheint, kein Recht, dasselbe zu einer so allgemein verbreiteten Regel zu erheben, wie D. annimmt, denn weitaus die grössere Zahl von jenen Ansichten und Querschnitten, die als Beweismaterial vorgelegt werden, — und sicherlich ist die Probe an noch viel mehr Objekten gemacht worden —, sind nicht derart, dass sie uns überzeugen können, ja, sie fordern geradezu die gegentheilige Ansicht heraus.

Da fällt vor Allem auf die Ungleichheit, ja Inconsequenz in der Wahl der entscheidenden Eckpunkte des Dreiecks. Bald ist die Basis durch eine innere lichte Breite gegeben, dann sind wieder Nischenausbauten (wie beim Pantheon!) und Umgänge und Seitenschiffe, selbst Thürlaibungen dazugezogen, dann wieder äussere Abmessungen mit inneren Höhen combinirt, die überhaupt auch an den verschiedenartigsten Punkten gewählt worden sind. Für die Höhe der Tempelfaçaden z. B. ist einmal die Unterkante des Architravs, dann wieder diejenige des Gesimses und endlich auch die Spitze des Tympanons maassgebend, während für die Breite einmal die äussere Säulenflucht, dann wieder die Axen und, wenn das auch nicht stimmt, eine kleine Zahl von Intervallen, also nur ein Theil der einheitlichen Front, zum Vergleich herangezogen wird. Sodann ist die Basis des gleichseitigen Dreiecks das eine Mal am Boden angenommen, dann wieder über die Sockel oder Postamente gelegt (diese als „Angehängtes“ bezeichnet), auch Attika oder Giebel einmal mitgenommen, das andere Mal nicht. Und wenn es mit einem Dreieck nicht geht, so werden zwei übereinander gestellt, oder neben oder in einander! Es ist einleuchtend, dass sich auf diese Art immer Punkte finden lassen und wenn es trotzdem einmal nicht stimmen will, so wird die Aufnahme oder Reconstruction als ungenau bezeichet,

während wir dagegen den Eindruck gewonnen haben, dass Dehio es mit der Authenzität seiner Zeichnungen nicht ganz genau nimmt. (Vom Tempel v. Priene haben wir aus gleicher Quelle eine ganz andere Ansicht und Nohl's Handskizzen können doch hier nicht als Belege angeführt werden!) Wie gesagt, nach solcher Methode lässt sich jede Proportion in einer Zahl von Bauwerken nachweisen.

Der Verfasser scheint übrigens auch nicht ganz im Klaren zu sein über den Zweck, über die Absicht in der vermeintlichen Verwendung des Triangulirungssystems: mehrfach wird der bedeutende „Empfindungseindruck besonders starker Einheit und Harmonie des Raumes" auf die Durchführung jenes Canons (und ihrer Wiederholung in ähnlichen Dreiecken) zurückgeführt (Felsendom, Sophienkirche), ihr also eine ästhetisch-psychologische Bedeutung zugeschrieben, — andererseits wird das „normative Dreieck", namentlich bei den Kuppel- und Octogonbauten, durch Punkte gezogen, die gar nicht in Einer Ebene liegen, die also dem Beschauer nur ein verschobenes, gedrücktes Bild des Dreiecks geben, oder auch durch Punkte, welche nie zusammen in Betracht fallen, ja, die nie zugleich gesehen werden können, so dass hier also nur eine doctrinäre Speculation mit der Triangulirung verfolgt worden wäre.

Der Entdecker dieses Gesetzes erklärt übrigens selbst, dass einzelne baugeschichtliche Perioden nicht in das System passen: es fehlt Aegypten, es fehlen die bedeutendsten dorischen Bauten, wie die altchristlichen Basiliken: dann „geht die Regel wieder am Ende des dreizehnten Jahrhunderts verloren", so dass dieselbe nur an vier gothischen Domen in Frankreich und Deutschland nachgewiesen werden kann. Unter den Renaissancisten erklärt der Verf. nur Alberti und Bramante als „Verehrer der ästhetischen Eigenschaften des gleichseitigen Dreiecks", und auch Raphael scheint in dem Sposalizio demselben Rechnung getragen zu haben. Wir wollen das nicht bestreiten, aber wo sind die herrlichen Interieurs und Façadenverhältnisse von Palladio und Sanmichele und endlich die grosse Raumesarchitectur der Spätrenaissance? Auch Michelangelo wird noch als Anhänger des Systems genannt, er griff auf Bramante's Plan zurück und vielleicht meinte M. A. „damit die Rückkehr zur Triangulation". In der That schneidet das Dreieck die äussersten Fluchten der beiden Kreuzarme am Boden, dann die Ecken des Hauptgesimses der (spätern) Façade, sodann die Peripherie des Gesimses am Tambour der Kuppel, und die Spitze liegt im Gesims der Laterne! Wo soll sich nun der Beschauer hinstellen, um dieses Dreieck zu sehen?

Wir müssen uns auf diese Vorführung der Beweismittel des Verf. beschränken und glauben, dass sie genügt, um unserer Meinung Ausdruck geben zu dürfen, dass der Verf. in seiner Tendenz, sein Triangulationsprinzip über ganze Epochen der Baugeschichte auszudehnen, wohl zu weit gegangen ist, dass er nach unserer Ansicht darin irrt, wenn er auf vereinzelte Fälle ein allgemein gültiges System aufbauen will.

Unsere Zeit verhält sich solchen Abstraktionen gegenüber durchaus

ablehnend. Zunächst glaubt sie überhaupt nicht daran; sodann können wir uns zum Voraus bestimmten Proportionen nicht anschliessen, weil wir an eine Menge praktischer Bedingungen in der Dimensionirung der Bauwerke gebunden, weil wir schon in der Wahl der Axenweiten und Stockwerkshöhen, d. h. im Rythmus der architektonischen Komposition beschränkt sind und in den meisten Fällen das Kunststück nur darin besteht, möglichst viele Räume auf einer zu kleinen Fläche zusammenzupferchen; ferner verfügen wir an Stelle jener mathematischen Anhaltspunkte über die Kenntniss einer unzähligen Menge von Bauwerken, die, wie unsere Schulen, unser Gefühl an die verschiedenartigsten Proportionen gewöhnen, und endlich steht auch unsere moderne Tendenz nach Individualisirung, nach Gruppirung und mannigfaltigster Combination verschiedenster Elemente allen diesen schematischen Grundlagen feindlich gegenüber. Das beweist aber nicht, dass solche in früheren Zeiten nicht im Gebrauch waren. Im Gegentheil ist es völlig glaubwürdig —, auch wenn keine Denkmäler darauf hinweisen würden, dass in den Anfängen von geschichtlichen Perioden, bei der Entstehung neuer bautechnischer Probleme, die Bauleute sich auf einfache Zahlenverhältnisse stützten und sich ihrer als Ausgangspunkt für ihre Baurisse bedienten. Wir wissen ja auch, welch grosse Rolle die Zahlensymbolik im Alterthum, bei den Aegyptern und den griechischen Philosophen spielte, und dass diese bei der Anlage ihrer Tempel mit ins Spiel kam, lässt sich nach obigen Beispielen kaum bezweifeln.

Eine andere Frage ist, ob das Zusammenklingen einfacher Massverhältnisse auch für die psychologische Gesammtwirkung der Bauwerke von Bedeutung ist? Auch diese Frage können wir nicht unbedingt verneinen. Unser Gefühl ist freilich dafür unempfindlich geworden, abgestumpft durch den Anblick unendlich mannigfaltiger Bauwerke, — aber gestützt auf ganz bestimmte Wahrnehmungen möchten wir doch der Ueberzeugung Ausdruck geben, dass die Empfänglichkeit noch ganz unbewusst dafür besteht, dass der Sinn dafür in unsere Seele gelegt ist. Grosse, hervorragende Bauwerke von ewig giltiger Schönheit sind auf dieser Grundlage geschaffen worden, wir haben die wohlthuende erhebende Wirkung ihrer Verhältnisse empfunden, ahnunglos diesen innern Zusammenhang anerkannt und Niemand dürfte sich unterfangen, auch nur eine Linie an denselben von ihrer Stelle zu rücken, ohne sofort die Harmonie des Ganzen zu stören. Ist es wirklich ein Zufall, dass mit diesen Massen- und Linienharmonien auch einfache geometrische und arithmetische Verhältnisse verknüpft sind, dass diese mit jenen Harmonien in Zusammenhang stehen?

Wir haben dem gelehrten Verf. der eingangs erwähnten Schrift nicht unbedingt folgen können und wir möchten bezweifeln, ob er seiner Hypothese viele Anhänger gewinnen wird.

Indessen bietet seine Untersuchung doch eine werthvolle Förderung zur Lösung einer Frage, auf die wir hier näher einzutreten die Gelegenheit ergriffen haben — zur Erforschung der Beziehungen einfacher geometrischer und arithmetischer Proportionen zur Wirkung architektonischer Schöpfungen.

Sollten solche Untersuchungen, was wir vorläufig noch nicht voraussetzen wollen, auch zu einem praktischen Ergebniss führen, so soll damit der freiesten Thätigkeit künstlerischer Empfindung keine Begrenzung geschaffen werden, es könnte nur in das Chaos unendlicher Mannigfaltigkeit ein bestimmtes ordnendes Prinzip eingeführt werden — eine Gesetzmässigkeit, der sich zu unterwerfen die grössten Künstler nicht verschmäht haben, Meister, deren Gefühl viel empfindlicher war für Eurythmie und Gleichgewicht der Massen, als dasjenige unserer Zeit. *Hans Auer.*

Burgenkunde. Forschungen über gesammtes Bauwesen und Geschichte der Burgen innerhalb des deutschen Sprachgebietes von **Otto Piper.** Mit zahlreichen eingedruckten Abbildungen. München, Theodor Ackermann. 1895. 8⁰. XV u. 836 S.

Der Verfasser, Dr. jur. Otto Piper, bezeichnet in der Einleitung die Forschungen, die er im vorliegenden Werke niedergelegt hat, und deren Ziel die „Kenntniss der deutschen Burg" ist, als Hauptaufgabe seines Lebens. Und in der That haben wir es mit einer Arbeit zu thun, die ihrem Umfange und ihrer Ausführung nach den zielbewussten Fleiss von Jahrzehnten zur Voraussetzung hat.

Wohl auf keinem anderen Gebiete hat sich gelegentliche Schriftstellerei und dilettantische Selbstgefälligkeit bisher so breit gemacht als auf dem des Burgenbaues. Erscheint somit auch der polemische Charakter der das ganze Buch durchzieht, bei Berücksichtigung der bisherigen Leistungen bis zu einem gewissen Grade gerechtfertigt, ja sogar unvermeidlich, so ist der Verfasser zweifellos hierin doch zu weit gegangen. Mit sichtlichem Behagen greift er alle veralteten Theorieen auf, geisselt er den Unsinn und die Unrichtigkeiten, die im Einzelnen geleistet worden sind, und zwar mit einer Ausführlichkeit, dass die Darstellung beständig wie ein schäumender Waldbach über aufgeworfene Steine hinwegrauscht und der ruhige Fluss der Darstellung empfindliche Ablenkungen erfährt.

Die Polemik gegen Näher und Genossen ermüdet auf die Dauer und ist wesentlich mit Schuld daran, dass das Werk, abgesehen vom Burgen-Lexikon, zu einem Umfange von 661 Seiten angeschwollen ist, wobei noch ein grosser Theil des Textes in Petit gesetzt ist. Eine allgemeine Charakterisirung der bisherigen Arbeiten, wie sie in der Einleitung versucht ist und dort sogar ein wenig breiter hätte gegeben werden können, würde in der Hauptsache genügt und, abgesehen von einzelnen wichtigeren Streitpunkten, den Verfasser vor mancher unfruchtbaren Weitschweifigkeit bewahrt haben.

Noch ein zweiter Umstand beeinträchtigt den Werth der Arbeit. Der Verfasser will im Wesentlichen nur die deutsche Ritterburg bis um das Jahr 1550 behandeln. Er schliesst dabei Bauten wie das Heidelberger Schloss aus, während er z. B. die Marienburg wiederholt in den Kreis der Betrachtung hineinzieht. Und doch dürfte es wenig Burgen geben, die gerade in fortificatorischer Hinsicht so lehrreich sind wie die befestigte

Residenz der Pfalzgrafen (man vergl. die treffliche Arbeit des General von Horn im 2. Bande der Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses).

Damit sind die grundsätzlichen Ausstellungen am vorliegenden Werke erschöpft, das jeder Freund deutscher Geschichte und Baukunst als eine längst ersehnte und hochwillkommene Gabe begrüssen wird. Was dasselbe von Essenwein's 1883 erschienener „Kriegsbaukunst“ in erster Linie unterscheidet, ist — abgesehen von der Ausdehnung der Essenwein'schen Ausführungen auch auf den ausländischen Burgenbau — die umfassende Selbstschau, über die Piper verfügt. Den weitaus grössten Theil der 3000 deutschen Burgen, die der zweite Theil: das Burgenlexikon, aufführt, hat der Verfasser selbst besucht, vermessen und skizzirt; er verfügt somit über ein „persönliches Material“, wie es bisher Keinem zu Gebote gestanden hat und schwerlich jemals wieder zu Gebote stehen wird. Hierin liegt denn auch die Stärke des Buches. Wie viele der alten, ohne nähere Prüfung aufgenommenen und tief eingewurzelten Lehren über die Entstehung, Bedeutung oder Anordnung des Berchfrits, der Schildmauer, des Zwingers u. s. w. vermag der Verfasser nicht durch einfache Aufzählung von Beispielen, die das Gegentheil beweisen, in ihrer ganzen Haltlosigkeit hinzustellen. Man erkennt jetzt erst, wie schwankend der Boden, auf dem unsere ganze bisherige Kenntniss vom deutschen Burgenbau steht, welch eine umfangreiche und schwierige Aufgabe es aber auch war, hier ein sicheres Fundament zu schaffen. Für mehr als ein Fundament möchte der Verfasser seine Arbeit selbst nicht betrachtet wissen. Vorerst gilt es noch, zu viel niederzureissen und den Boden zu säubern; der Staub muss sich erst gesetzt haben, ehe der Neuaufbau beginnt. Die Geschichte der deutschen Burg ist noch zu schreiben, der Verfasser der „Burgenkunde“ erscheint als der berufene Mann dazu.

Eine leere Inhaltsangabe des Buches würde ermüden, eine Analyse der Arbeit zu grossen Raum beanspruchen. Nur einige wenige Punkte seien herausgehoben. Nach einer allgemeinen Betrachtung über den Begriff, die verschiedenen Arten der Burgen und deren Hauptbestandtheile behandelt Verfasser im zweiten Capitel die viel umstrittene Frage nach dem römischen Ursprung der ältesten deutschen Burganlagen, für den bekanntlich Krieg von Hochfelden seiner Zeit mit Entschiedenheit eingetreten war. Im Ganzen gilt diese Anschauung des sonst so verdienstvollen Begründers der Burgenkunde längst als überwundener Standpunkt, die Gründlichkeit, mit der Piper ein Argument nach dem andern auf Grund unanfechtbarer litterarischer und technischer Beweismittel über den Haufen wirft, verdient dennoch volle Anerkennung. Mögen auch die Ergebnisse der neuesten Limes-Forschung dem Verfasser noch nicht zu Gebote gestanden haben, seine Schlussfolgerungen auf S. 114 f. werden schwerlich dadurch geändert, und in Zukunft nur bei unzweifelhaftem Nachweis, in seltenen Ausnahmefällen einzelne Bautheile oder die örtlichen Verhältnisse einer deutschen Burg mit römischen Befestigungsanlagen in Verbindung gebracht

werden. Bezüglich des opus spicatum können wir uns jedoch nur Durm's Ansicht anschliessen: von einem „statischen Motiv“ einzelner Steine kann bei Mörtel-Mauerwerk keine Rede sein: es ist und bleibt eine technische Spielerei.

Nicht ganz so glücklich wie gegen Krieg und die übrigen Romanisten polemisirt der Verfasser im III. Cap. gegen die Mota-Theorie von Cohausen, Köhler und Essenwein. Zwar weist er richtig nach, dass die wichtige Stelle in der Vita Joannis Morinorum Epi. nur in Folge falscher Uebersetzung zu Gunsten der Erdhügelburgen verwerthet werden konnte, doch wäre gerade in diesem Falle ein eingehenderer Nachweis von der Unhaltbarkeit dieser Lieblingshypothese der neueren Militär-Architectur zu wünschen gewesen. Zu Cap. IV ist darauf hinzuweisen, dass die bekannte Stelle „more antiquorum et imitatione veterum“ neuerdings als ein Zusatz aus dem XVII. Jahrhundert zur Lorcher Chronik nachgewiesen worden ist.

Für die Weise, wie sich der Verfasser zuweilen selbst Mauern errichtet, um sie gleich darauf mit schwerem Geschütz wieder umzulegen, ist die Stelle auf S. 147 bezeichnend, wo er F. X. Kraus die Berechtigung bestreitet, aus der Mangelhaftigkeit des Bruchsteinmauerwerkes auf eine mittelalterliche Entstehung zu schliessen. So gewiss dies richtig ist, so ungewiss ist, ob überhaupt durch die Ausdrucksweise „schlechtes Mauerwerk des ausgehenden Mittelalters“ die Bauweise des ausgehenden Mittelalters als eine schlechte allgemein charakterisirt werden sollte. Schlechtes Mauerwerk ist zu allen Zeiteu hergestellt worden, und nur der Zusammenhang kann bei obiger Ausdrucksweise ergeben, ob das zeitliche Kriterium aus der Beschaffenheit des Materials oder aus anderen Quellen: Kunstformen, Ueberlieferung u. dergl. geschöpft ist. Im Uebrigen ist dem Verfasser nur zuzustimmen, wenn er die Möglichkeit einer Zeitbestimmung aus den Eigenschaften des Mauerwerks nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen gelten lässt und die Schwierigkeit einer solchen Datirung gerade bei mittelalterlichen Bauten betont. Weder Buckelquadern, noch Fischgräten-Verband sind einer bestimmten Epoche ausschliesslich eigen; guter und schlechter Mörtel kommt gleichzeitig, zuweilen sogar bei denselben Bauten neben einander vor.

In dem über Steinmetzzeichen handelnden V. Capitel nimmt die Polemik gegen die längst abgethane Rziha'sche Schlüssel-Theorie einen zu breiten Raum ein, während die Sammlung der Steinmetzzeichen, wenn einmal begonnen, viel weiter hätte ausgedehnt werden können.

Im Uebrigen tritt auch hier wieder die klare, nüchterne, durch keine vorgefasste Meinung getrübte Anschauungsweise des Verfassers wohlthuend hervor, beispielsweise bei der Erklärung der Uebereinstimmung der Zeichenformen verschiedener Zeitalter aus ganz natürlichen, in dem gleichen Bedürfniss und der gleichen Technik begründeten Ursachen.

Nach diesen mehr allgemein gehaltenen Betrachtungen tritt der Verfasser mit dem VI. Capitel in die Specialuntersuchung des mittelalterlichen Burgbaues in seinen einzelnen Theilen ein. Er beginnt mit dem „Berch-

frit“ — diese Schreibweise sollte allgemein adoptirt werden, damit die auf falscher Ableitung beruhende Vorstellung des „Bergfriedens“ endlich aufhört — und unterscheidet dabei als die beiden Hauptarten den Festungsthurm und Wohnthurm. Ueber deren Stellung, Verdopplung, Grundrissformen, innere Einrichtung u. s. w. wird viel Neues uud Treffliches vorgebracht. Grundsätze wie den, dass aus der Grundform (rechteckig oder rund) des Berchfrits ein einigermaassen sicherer Schluss auf die Erbauungszeit nicht gemacht werden kann, wird Mancher für selbstverständlich halten, und doch ist es mit Dank zu begrüssen, dass der Verfasser auf Grund seines umfangreichen Materials sich die Mühe gegeben hat, die Unhaltbarkeit der gegentheiligen Krieg'schen und theilweise auch Kohausen'schen Annahmen im Einzelnen nachzuweisen. Die oben erwähnte Nichtbeachtung einer Burganlage, wie Heidelberg sie bietet, rächt sich am deutlichsten bei der Schilderung der Entwicklung der Befestigungs-Thürme, wofür der Heidelberger Glockenthurm, Krautthurm und Dicke Thurm die lehrreichsten Beispiele geboten hätten. Gegenüber der Erklärung der Schildmauer (Cap. VIII) als eines verbreiterten Berchfrits glaube ich an der Ableitung dieses wichtigen Bautheils von der Mauer festhalten zu sollen. Die mit der Höhe naturgemäss wachsende Stärke führte schliesslich zu Verhältnissen, die einer grösseren Anzahl von Vertheidigern den Raum eines reduit bieten konnten, im Grunde sollte aber die Mauer an der sturmfreien Seite lediglich ein den Terrainverhältnissen entsprechender Schutz gegen die feindlichen Geschosse, ein Schild der Burg, sein. Mit Vervollkommnung der Feuerwaffen musste die Mauer dicker hergestellt und damit niedriger werden, bis sie ihren ehemaligen Charakter, wie z. B. in Heidelberg, ganz verlor. Die Unterscheidung zwischen Schildmauer und „hohem Mantel“ erscheint damit überflüssig. Die weiteren Capitel über Burgstrassen, Gräben und Thore, über Ringmauer und Zinnen, Schiessscharten und Pechnasen zeichnen sich durch besonders eingehende und gründliche Studien gleichfalls vor allen früheren Arbeiten über diese Gegenstände aus. Mit einem Abschnitt über mittelalterliches Antwerk und die Entwicklung der Feuergeschütze schliesst der erste, die Burg als Festung behandelnde Abschnitt. Die Nichtbeachtung der Manesse-Handschrift bei Verwerthung der schriftlichen Quellen hat den Verfasser um eine interessante Darstellung einer blîde und mehrerer Burg-Belagerungen gebracht.

Bei den folgenden Capiteln über die Wohnbauten der Burg (Pallas, Kemenate, Capelle etc.) und deren Einzelheiten, über die ausgekragten Bautheile, Brunnen, unterirdische Gänge u. s. w. machen sich ebenso die oben gerühmten Vorzüge einer objectiven und gründlichen Untersuchung geltend. Das beliebte Schematisiren älterer Schriftsteller wird gebührend abgefertigt, und die Nothwendigkeit der Entstehung verschiedenartiger Wohnanlagen aus den verschiedenartigen Bedürfnissen nachgewiesen.

Die Behandlung der Wasserburgen im XX. Capitel sowie der Höhlen- und ausgehauenen Burgen im XXI. Capitel ist etwas kurz ausgefallen, doch ist zu berücksichtigen, dass es sich hier nur um die allgemeine Dis-

position und die aus den localen Verhältnissen entstehenden Eigenthümlichkeiten handelt, während die Einzelheiten im Vorhergehenden bereits behandelt worden sind. Immerhin hätte die Anzahl der Beispiele besonders bei den Wasserburgen etwas vergrössert und, wenn z. B. Erbach im Odenwald genannt wurde, auch das unweit davon gelegene, weit besser erhaltene Fürstenau angeführt und beschrieben werden können. Das XXII. Capitel behandelt endlich die Gesammtanlage der mittelalterlichen Burg; der Verfasser zieht hier gewissermaassen das Gesammtresultat der vorausgehenden Untersuchungen, und doch fragt es sich, ob ein derartiger Ueberblick nicht besser als orientirende Einführung vorauszuschicken gewesen wäre. Besonders der Anfang des Capitels, worin der Einfluss des Geländes auf den Umfang, die Anlage und Ausgestaltung der Burg ausführlich erörtert und an einigen Beispielen erläutert wird, würde zu Anfang des Buches den Leser über manche Unklarheit der späteren Erörterungen hinweggeholfen und manche Wiederholung unnöthig gemacht haben. Mit Behandlung der Burgengruppen und der rechtlichen Verhältnisse besonders Mehrerer bezüglich einer Burg in Cap. XXIII und XXIV schliesst der erste Theil des Werkes.

Der zweite, etwa 150 Seiten umfassende Theil enthält das „Burgen-Lexikon“, d. h. eine gedrängte Uebersicht über etwa 3000 deutsche Burgen, aus kurzen Beschreibungen nebst Litteraturangabe bestehend, in alphabetischer Reihenfolge. Den Anspruch auf Vollständigkeit und absolute Zuverlässigkeit im Einzelnen wird Niemand bei solcher Arbeit erheben. Es handelt sich um einen sehr dankenswerthen Versuch, der einmal gemacht werden musste, und zu dessen Ergänzung alle betheiligten Kreise gern beitragen werden. Erst nach vollständiger Erledigung der in allen deutschen Staaten begonnenen Inventarisationsarbeiten wird eine genaue Uebersicht über das einschlägige Material zu erlangen und ein vollständiges Lexikon dieser Art herzustellen sein. Daneben bleibt die genaue Aufnahme und Untersuchung der bedeutenderen mittelalterlichen Burganlagen, wie solche z. B. in dem jüngst erschienenen vortrefflichen Werke des Professor F. Wibel über Burg Wertheim vorliegt, als eine der Hauptaufgaben der Localforschung bestehen. Hierfür endlich einmal eine wissenschaftliche Grundlage geschaffen zu haben, ist das grosse Verdienst des Piper'schen Buches. Möchte der Verfasser es sich nicht verdriessen lassen, durch Herstellung eines allgemein verständlichen Auszuges in Form eines Handbuches, die Resultate seiner langjährigen Arbeit weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Der Dank aller Freunde heimischer Geschichte und Kunst ist ihm auch hierbei gewiss. *A. von Oechelhaeuser.*

Francesco Malaguzzi Valeri, La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco. Bologna, Fava e Garagnani 1895. gr. 8⁰. 86 S. mit 14 Lichtdrucktafeln.

Das altberühmte Olivetanerkloster, eines der namhaftesten Kunstdenkmäler Bologna's, das durch vier Jahrhunderte vielfach mit den Schick-

salen der Stadt verknüpft erscheint, erhält in der vorliegenden Publication aus der Feder eines für die Schätze seiner Heimath nicht nur begeisterten, sondern ihrer Geschichte auch mit unermüdlichem Eifer nachforschenden jungen Gelehrten, der sich bei den Lesern des Repertoriums erst neulich durch seinen Originalbeitrag über den Palazzo del Podestà auf das Vortheilhafteste eingeführt hat, eine eingehende, durchweg unmittelbar aus den reichfliessenden archivalischen Quellen geschöpfte Darstellung.

An der Stelle eines früher dort bestandenen Augustinerklosters, i. J. 1364 gegründet, 1430 in den Fehden der Stadt mit Martin V. zerstört, wurde S. Michele durch Eugen IV. neuerdings dem Orden verliehen und seit dem Jahre 1437 in glänzender Weise ausgebaut. Die Urkunden nennen einen M° Pollo de Tibaldi als Architecten des am 8. Juli des genannten Jahres begonnenen Kirchen- und Klosterbaues, unter dessen Leitung eine ganze Schaar von Werkleuten, darunter viele Comasken, und auch der später in der Architecturgeschichte seiner Vaterstadt eine bedeutende Rolle spielende Bologneser Gaspare Naldi (er hat seit 1464 auch die Oberleitung der Bauten an S. Michele in Bosco) beschäftigt erscheinen. Schon 1455 konnte die in aller Pracht mit Malereien, Sculpturen, Intarsien ausgestattete Kirche feierlich geweiht werden. Nur Reste ihrer äusseren Umfassungsmauer haben sich in dem kleineren der jetzigen beiden Klosterhöfe erhalten, dagegen besteht noch vom ursprünglichen Bau das grosse 1445 begonnene Dormitorium und Theile des Aeussern der 1464 errichteten Sacristei. Das Uebrige war untergegangen, als die Bolognesen, von Cesar Borgia bedroht, den Hügel von S. Michele in Bosco 1502 zu einem Fort umgeschaffen hatten, um von demselben aus die Stadt zu decken. Die Mönche mussten sich in das Kloster S. Bernardo innerhalb der Stadtmauern zurückziehen und konnten erst 1514, nachdem die Stadt endgiltig der päpstlichen Oberherrschaft zurückgewonnen war, an die Stätte ihrer ursprünglichen Niederlassung wieder zurückkehren. Seither begann für S. Michele eine Periode ununterbrochener Restaurationen und Neubauten: 1517 entsteht der Bibliotheksbau, 1520 der Campanile (der nicht — wie die Tradition will — ein Werk Raffaello's da Brescia, sondern eines M° Pietro da Venezia ist), 1523 das Refectorium und die schöne Thüre der Kirche, die nach einer Zeichnung Peruzzi's von Bern. da Milano und Giac. Andrea da Ferrara gemeisselt wurde. Ueber die Ausführung der Façade, die derselben Zeit angehören muss, fehlen nähere Nachrichten, da das betreffende Rechnungsbuch verloren ging. 1525 entstand die schöne Vorhalle an dem Seiteneingang zur Kirche; 1517 malte Innocenzo da Imola das Hochaltarbild (jetzt in der Pinakothek), 1521—25 arbeitete Raffaello da Brescia die Chorstühle (als einer seiner Gehilfen ist ein M° Adriano tedesco battiloro verzeichnet), deren Ueberreste in die Capp. Malvezzi in S. Petronio gerettet, während in S. Michele selbst zwei Beichtstühle später mit Intarsien vom ursprünglichen Chorgestühl geschmückt wurden; und um dieselbe Zeit meisselte Alfonso Lombardo das noch vorhandene Grabmal Ramazzotti.

Eine der Künstlergeschichte durch die Forschungen Malaguzzi's neugewonnene Gestalt ist die des Bildhauers Bernardino da Milano. Er ist das rechte Prototyp des „tagliapietre" der Renaissance, dem keine Arbeit zu unbedeutend dünkt, ihr den Stempel künstlerischer Durchbildung aufzudrücken. Bisher war er nur durch seine Mitarbeit an den Portalen von S. Petronio und vielleicht auch an der Façade der Madonna di Galliera bekannt; nun lernen wir ihn in seiner Thätigkeit für S. Michele durch nahe an dreissig Jahre kennen. Sie beginnt 1518 mit der Ausführung von Fenstergewänden fürs Refectorium; 1523 meisselt er das Hauptportal (s. oben) und um dieselbe Zeit arbeitet er an der (noch heute in Villa Revedin als Magazin bestehenden) sog. Capella dell' orto di sopra; 1533 lieferte er neun Säulen aus veronesischem Marmor für den mittleren Klosterhof und meisselt gleichzeitig Simsstücke, Capitelle, Eckquadern u. dgl., 1534 arbeitete er das schöne Weihwasserbecken rechts vom Eingang in die Kirche, und ebenso für das neue Refectorium Fenstergewände, Säulen, Thürpfosten, Kamine, Friese, Capitelle, Gesimse u. s. w., mit denen er erst 1540 fertig wird. Fast auf jeder Seite der Rechnungsbücher begegnet man in diesem Jahre dem Namen Bernardino's, bis ein Eintrag vom 24. April 1544 bezeugt, dass er alle seine Arbeiten für das Kloster abgeschlossen habe. Leider sind davon, ausser den im Vorstehenden als solche erwähnten, keine mehr vorhanden: sie sind bei den aufeinander folgenden Umänderungen, denen unsere Anlage in der Folge ausgesetzt war, alle verschwunden. Dieselben gehören der 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts an, und haben dem Kloster die Gestalt gegeben, in der es noch heute im Wesentlichen besteht. Unser Verfasser bespricht die betreffenden Arbeiten an der Hand der urkundlichen Belege; wir können ihm indessen hierbei nicht im Einzelnen folgen. — Einen eigenen Abschnitt widmet er den kunstindustriellen Erzeugnissen, von denen das Kloster, bei dem Reichthum, dessen sich der Orden erfreute, einen wahren Schatz besessen haben muss. Alles dies ist heute spurlos verschwunden.

Das letzte Kapitel ist den Geschicken des Klosters vom Seicento bis auf unsere Tage gewidmet. Gleich zu Beginn, im Jahre 1602, begegnen wir dem Einbau des sog. Chiostro dei Caracci in den ursprünglichen ersten Klosterhof. Es ist dies der originelle achteckige Kreuzgang, der seinen Namen von den Malereien führt, mit denen ihn Lodov. Caracci und seine Schüler schmückten. Die wenigen Ueberreste, die heute davon noch zu sehen sind, können uns keinen Begriff von dem einstigen Reichthum der Compositionen und der Virtuosität der Ausführung gewähren. Uebrigens war, dank der Technik, in der die Wandbilder hergestellt wurden, ihr Zustand kaum dreissig Jahre nach ihrer Vollendung ein so kläglicher, dass sie schon damals theilweise erneuert werden mussten. Im Jahre 1606 bis 1607 entstand dann der grosse Klosterhof, ein Flügelanbau an den Schlafsaal und die Stallungen, 1614 wurde die Capp. di S. Carlo erbaut; 1659 die Kuppel und Chorkapelle in ihre heutige Gestalt gebracht. Der gleichen Epoche gehört zum grössten Theil auch die jetzige Ausschmückung des

Innern der Kirche an. Seither verlor der Orden immer mehr an Bedeutung und mit ihr nahm auch die Sorge für die Erhaltung unseres Klosters ab. Als 1797 die Mönchsorden secularisirt wurden, ward aus ihm eine Kaserne gemacht, 1804 wurde es zu einem Zuchthaus umgewandelt, 1841 wieder als Sommerwohnung für den päpstlichen Legaten hergestellt, 1849 neuerdings zur Kaserne degradirt, bis es 1860, bei Gelegenheit des Besuchs des Königs Victor Emanuel, als k. Absteigequartier hergerichtet wurde. — Heute ist es, dank der reichen Stiftung eines Bologneser Arztes, Fr. Rizzoli, zum Sitz eines orthopädischen Instituts musterhaftester Einrichtung geworden.

C. v. F.

Sculptur.

Diego Sant' Ambrogio, Il trittico in denti d'ippopotamo e le due arche o cofani d'avorio della Certosa di Pavia. Milano 1895. gr. 8. 56 S. (Separatabdruck aus dem Archivio storico lombardo Ser. III. Fasc. VIII).

Es ist das grosse Triptychon (von 2.43 m Breite auf 2.60 m Höhe), das einst den Hochaltar in der Certosa von Pavia schmückte und jetzt in der alten Sacristei ebendort aufbewahrt wird, sowie zwei Elfenbeinkästchen, die, ehemals gleichfalls in der Certosa befindlich, zu Ende des vorigen Jahrhunderts in den Besitz der Familie Cagnola in Mailand übergingen, die hier zum ersten Male eine ihrem künstlerischen Werthe entsprechende Würdigung erfahren.

Das Triptychon, — eines der hervorragendsten und uns im Zustande vollkommener Erhaltung überkommenen Specimina der florentinischen Elfenbeinsculptur vom Ende des 14. Jahrhunderts —, zeigt in 24 Scenen des mittleren, etwas grösseren Compartiments die Geschichte der h. drei Könige, während der linke und rechte Flügel in je 18 Scenen das Leben Mariae und des Heilandes zur Darstellung bringt. (Einen Ueberblick über die reiche Anordnung des Werkes, sowie über die Vertheilung der Scenen gewährt die, allerdings in gar zu kleinem Massstabe aufgenommene Photographie desselben bei Brogi No. 4638.) Während nun die Darstellungen der beiden Flügel nicht aus dem gewohnten Stoffkreise der Evangelien und Pseudoevangelien heraustreten, ist dies bei denen der mittleren Tafel fast durchaus der Fall. Sie behandeln auf Grund von heute nicht mehr nachweisbaren Legenden des frühesten Mittelalters das Schicksal der h. drei Könige, namentlich ausführlich vor dem Antritt der Reise nach Bethlehem. Ausser den Scenen der beiden letzten Reihen, die ihre Schicksale während dieser letzteren auf Grund der Evangelien in der allgemein bekannten Fassung wiedergeben, ist es denn auch unmöglich, die Bedeutung der übrigen Darstellungen im Einzelnen festzustellen. Aehnlich kommen dieselben übrigens in der italienischen Kunst nirgends wieder, in der nordischen nur einmal in den Medaillons der Kathedrale zu Amiens vor — ein Hinweis auf den französischen Ursprung des Ordens, wohl auch auf

das Schisma, dem er von 1378—1409, also gerade zur Zeit, der unser Triptychon angehört, huldigte. Denn, was die Entstehung des letzteren anbelangt, so ist sie zwischen den Jahren 1400 und 1409 urkundlich beglaubigt, insofern die Rechnungsbücher der Abtei schon zur ersten Frist eine Zahlung von 1000 Goldgulden für dasselbe wie für die beiden Elfenbeinkästchen, im Jahr 1409 aber die Abrechnung „pro completa solutione majestatum et coffanorum eburnei libras 2 m. a LIV (2054) s. V den. XI“ verzeichnen.

Was nun die von unserem Verfasser an zweiter Stelle behandelten Elfenbeinkästchen betrifft, die schon Fichard im Jahre 1536 als „duas arcas ex ebure subtilissime et artificiossime sculptas opere antiquo“ bei seinem Besuche der Certosa erwähnt, so kamen ihre Reste nach der Aufhebung der Mönchsorden zu Ende des vorigen Jahrhunderts auf Umwegen in den Besitz des Mailänder Bibliophilen G. B. Cagnola. Die Analogie der Arbeit im Allgemeinen, im Besonderen aber die Identität der decorativen Umrahmungen lassen keinen Zweifel darüber, dass sie mit dem Triptychon derselben Hand angehören. Auf den zwei Haupttafeln, bestehend in je 16 Rechtecken von 10 auf 20 Centimeter, ist die Geschichte von König Licanoro und seiner Tochter Alcenia (in Italien bekannt unter dem Titel Becco all'oca und im Mambriano des Cieco di Ferrara, sowie in Lippi's Malmantile wiederholt bearbeitet), sowie diejenige des Königs von Hibernia, beide dem Kreise der Sagen aus der Tafelrunde des Königs Artur entnommen, dargestellt. Zwei kleinere Streifen, ebenfalls aus mehreren Stücken zusammengesetzt, enthalten der eine Einzelgestalten unbekannter Bedeutung, der andere den Parismythus; zwei Serien von zusammen acht octogonen Täfelchen endlich zeigen die Geschichten von Hero und Leander und Pyramus und Thisbe.

Als Künstler des Triptychons und der Elfenbeinkästchen nennt die oben citirte Abrechnung v. J. 1409 einen „Baldassare de Ymbriachis“, in dem wir ohne Zweifel den Florentiner Baldassare degli Ubbriachi oder Embriachi zu erkennen haben, über den und dessen Familie uns zuerst G. Milanesi (Memoria dell' Arte del vetro per musaico: trattatelli del sec. XIV⁰. e XV⁰. Bologna, Romagnoli 1864) urkundliche Mittheilungen gegeben hat. Es erhellt daraus, dass unser Künstler seinen Wohnsitz noch in den letzten Decennien des 13. Jahrhunderts nach Venedig verlegt hatte, wo er nicht nur in seiner Kunst, sondern auch als politischer Agent Giangaleazzo Visconti's thätig war. Sein Sohn Benedetto übte die Kunst der Herstellung von Glaspasten für Mosaiken; die Familie scheint indess dort um die Mitte des 15. Jahrhunderts erloschen zu sein (vgl. M. Caffi, Di alcuni maestri d'arte in Lombardia im Archivio stor. ital. Ser. III t. XVII pag. 368 ff.)

Als andere Arbeiten unseres Baldassare Ubbriachi wären aus dem Vergleich mit seinen beglaubigten Werken für die Certosa namhaft zu machen: das Elfenbeintriptychon des Museo nazionale zu Florenz (aus S. M. Novella stammend) mit der Kreuzigung Christi und der Madonna zwischen Heiligen (Catalog Campani pag. 111); dasjenige des Louvre, von Jean de

15*

Berry in die Abtei von Poissy gestiftet (Sauzay, Notice des Ivoires du Musée du Louvre, 1863 pag. 13) und das 1857 in Brüssel für das Berliner Museum erworbene (No. 548, S. 143 des Catalogs der Bildwerke der christlichen Epoche).

Was endlich den Zweck betrifft, dem die Kästchen in der Certosa gedient haben konnten, so kommt Sant' Ambrogio — da ihre Verwendung zu kirchlichem Gebrauche durch die Darstellungen profan-sagenhaften Gegenstandes auf denselben von vornherein ausgeschlossen erscheint — zu der Vermuthung, sie könnten von den Mönchen, u. z. kurz vor oder nach der Gründung ihres Klosters i. J. 1396 durch den Herzog Giangaleazzo, mit der Bestimmung angeschafft worden sein, um dem Herrscherpaare, das die neue Stiftung in besondere Gunst genommen hatte, und dessen öfterer Besuch in Zukunft zu erwarten stand, zur Verwahrung der von ihm bei solchen Gelegenheiten anzulegenden Gewänder und Schmuckstücke zu dienen, da deren jedesmaliges Hin- und Herschaffen zwischen Mailand und der Certosa zu umständlich gewesen wäre. *C. v. F.*

Malerei.

Der Albani-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jahrhunderts von **Adolph Goldschmidt**. Berlin, Siemens 1895. 8⁰. S. 154. Mit 8 Tafeln und 44 Textillustrationen.

Wie der Titel andeutet, hat Goldschmidt seinen Untersuchungen den Albani-Psalter in Hildesheim zu Grunde gelegt. Es ist die bekannte in der Godehardikirche bewahrte Bilderhandschrift des 12. Jahrhunderts.

Der über die Herkunft und Entstehungsgeschichte des Codex orientirende erste Abschnitt (S. 26 ff.) darf als ein kleines Meisterstück dieser Art Forschung betrachtet werden. Es wird nicht nur die bisher unbekannte Provenienz der Handschrift aus dem S. Albanikloster bei London aufgehellt, sondern in scharfsinniger Combination der im Codex sich findenden Einträge und Angaben mit den Daten der Klosterchronik auch Licht verbreitet über die Person der beiden an der Hs. betheiligten Maler. Der Schreiber (und zugleich Illustrator)[1]) des Psalters wird mit Recht in dem auch der Klosterchronik bekannten Eremiten Roger vermuthet. Dass er sein Werk nicht mit dem ersten Blatt beginnt, vielmehr dieses für später ausspart, dafür lassen sich in mittelalterlichen Bilderhandschriften vielfach Analogieen nachweisen.

Dem Schreiber des voranstehenden Alexisliedes gehört auch der der Handschrift vorgeheftete Bildercyclus.

In einem zweiten Abschnitt wird die letztere in den Zusammenhang der künstlerischen Entwickelung eingeordnet. Die Bilder bedeuten der

[1]) Beide sind, wie so oft, dieselbe Person, vgl. Vöge, Eine deutsche Malerschule um das Jahr 1000, S. 41, Anm. 1.

älteren angelsächsischen Malerei gegenüber einen Rückschritt, was mit der normannischen Invasion und ihren Folgen zusammenhängen mag. Die Ornamentik weist in der That im Ganzen mehr nach Frankreich. G. stellt die übrigen im Albanikloster entstandenen illustrirten Hss. zusammen; sie zeigen grosse Verwandtschaft des Stiles. Der Prudentius Titus D. 16 des Britt. Museums, der Terenz der Bodleiana Auct. F. II, 13 gehören hierher. Die Malerschule von Bury-St. Edmund hängt, scheint es, mit der des Albaniklosters zusammen, die bekanntlich um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Matheus Paris ihre Blüte erlebt. Seine Leistungen gehören zu dem Besten, was die englische Gothik in der Art hervorgebracht hat.

Die Bedeutung der Hildesheimer Handschrift liegt nicht in ihrem künstlerischen Werth, sondern in dem ikonographischen Interesse, das die den Psalter schmückenden Illustrationen bieten. Sie sind in die Initiale zu Beginn eines jeden Psalmes eingesetzt und gehören jener Illustrationsmanier zu, deren berühmtestes Exempel der von Springer in Deutschland bekannt gemachte Utrechtpsalter bietet. G. hat seiner Arbeit daher als Einleitung eine Erörterung über die Psalter-Illustrationen des Mittelalters voraufgeschickt (S. 1—25).

Hier ist auf wenig Raum viel Material zusammengedrängt, es sind nicht etwa nur reicher illustrirte, sondern auch solche Exemplare untersucht, die nur Initialien bieten. Ueberhaupt ist nicht von den Bildern, sondern von der Beschaffenheit der Texte bei dem Gruppirungsversuch ausgegangen. Und das mit entschiedenem Glück.

Die frühmittelalterlichen Psalter-Handschriften — dies darf nach G. als sicher gelten — lassen sich nach der jeweilig verschiedenen Art der *Eintheilung* des Textes in grosse locale Gruppen sondern. Byzantinische Psalterien haben auch eine ganz bestimmte Art der Disposition; eine andere wieder herrscht im Bereich der römisch-gallikanischen Liturgie. Liturgische Rücksichten bedingen diese Verschiedenheiten der Redactionen. In Irland dagegen wie in dem von hier aus beeinflussten England und Deutschland nur eine rein äusserliche Art der Theilung in drei gleichmässige Abschnitte.

Dass hiermit ein wichtiger Gesichtspunkt für die Betrachtung *illustrirter* Handschriften gewonnen ist, liegt auf der Hand. Denn die Bilder stellen sich natürlich gerade an jenen Stellen ein, wo im Text ein Einschnit ist[2]). Und ferner: Angenommen, dass z. B. eine bestimmte Gattung von

[2]) Es darf wohl angeführt werden, dass Springer hier bereits Einzelnes aufgefallen war und auch ganz richtig (aus liturgischen Gründen) von ihm erklärt ist. Er bemerkt: „Mit einer gewissen Beharrlichkeit haftet die Illustration am LI. Psalm Quid gloriaris und am CIX. Psalm Dixit dominus domino meo, *was die kirchliche Bedeutung besonders des letzteren Psalms erklärt.*“ In einer Note wird angemerkt, dass Psalm CIX noch gegenwärtig in der katholischen Kirche zu allen Sonn und Festtagsvespern gebetet werde. „In den Illustrationen zu diesen beiden Psalmen begegnet man noch am ehesten einer festen Beziehung zu ihrem Inhalte.“ Hier sind G.'s Gesichtspunkte, wie man sieht, skizzenhaft schon angedeutet. Er ist jedoch offenbar ganz selbstständig auf die Dinge gekommen.

Illustrationen, über deren erstmaliges Auftauchen man nur Vermuthungen hat, in Handschriften wiederkehrt, die, wo nicht ausschliesslich, so doch vorzugsweise dieselbe Art der Theilung zeigen, so wäre offenbar ein Anhaltspunkt gewonnen, von welcher Seite die Idee zu den Bildern in letzter Linie gekommen sein möchte. Aber auch folgender Gedanke lag nahe: Sollte nicht jene „liturgische“ Art der Eintheilung, die auf die Bedeutung der einzelnen Texte so ganz anders Rücksicht nahm, auch für die Ausbildung einer eigentlichen Illustrirung der letzteren ganz anders bedeutsam gewesen sein; sollte nicht jene merkwürdigste *Gattung* der Psalterbilder, die sog. Wortillustration, die sich auf den Text doch so weitgehend einlässt, im Bereich der liturgisch bedingten Theilung aufgekommen, nicht aber in England „erfunden“ sein, wie man vermuthet hat?

G. hätte die verschiedenen Gesichtspunkte, die sich von der einmal gelegten Grundlage aus für ihn ergaben, vielleicht etwas schärfer herausstellen können, um sie dann der Reihe nach als fruchtbar zu erweisen. Er beweist gewissermassen Mehreres zu gleicher Zeit und bringt den Leser gelegentlich in Schwanken darüber, nach welcher Richtung er eigentlich steuert.

Der zuletzt angedeutete Gedanke erweist sich in der That im Allgemeinen als richtig. G. hatte früher bereits den dankenswerthen Nachweis erbracht, dass der Utrechtpsalter nicht in England, sondern in Nordfrankreich enstanden ist[3]). Aber mehr noch, die Gattung ist überhaupt nicht, wie Springer wollte, ein abendländisches Gewächs, eine Schöpfung der jugendlichen Phantasie der germanischen Völker. Denn sie ist auch in Byzanz heimisch[4]); es lassen sich in byzantinischen Psaltern Bilder nachweisen, wo sogar die gleichen Motive aus dem Text herausgehoben sind, wie im Utrechtpsalter; ganz abgesehen davon, dass Codices wie der letztere eine Fülle von Hinweisen auf die antike Cultur bieten, die an sich den Schluss gestatten, es möchte die ganze Gattung ein bereits antikes Gewächs sein. Wichtig ist nun, dass auch die textliche Eintheilung der betreffenden Codices ganz entschieden nach Byzanz weist, so dass die Vermuthung sich aufdrängt, es möchte von hier aus (und nicht von Rom) die Anregung zu jenen abendländischen Werken ausgegangen sein.

Die Gattung fand früh Aufnahme und weitere Pflege in Frankreich. Aber *ob dies* mit dem Umstande zusammenhängt, dass in Frankreich die „liturgische“ Art der Eintheilung herrschte? Französische Psalterhandschriften mit dieser Illustrationsmanier, die zugleich die römisch-gallikanische Theilung zeigten, sind vor dem 12. Jahrhundert nicht nachweisbar. Erst im 12. und 13. Jahrhundert entwickelt sich ein festes Schema dieser Art. Und andererseits ist offenbar die Aufnahme jener Illustrationsgattung in England kaum weniger lebhaft gewesen. Schon der Umstand, dass jene wichtigste französische Gruppe dieser Art offenbar im Norden Frankreichs

---

[3]) Repertorium für K., Bd. XV, S. 156 ff.

[4]) Ref. hatte bereits hierauf hingedeutet a. a. O., S. 256 Anm.

ihren Sitz hatte, scheint doch auf Beziehungen zu England hinzuweisen. Dass Werke wie der Utrechtpsalter stilistisch den angelsächsischen Illustrationen ausserordentlich nahe sind, hatte doch Springer ganz richtig erkannt. Die meisten Handschriften der Art *stammen* aus England. Und endlich: Wir haben ganz frühe abendländische Psalterien mit Wortillustrationen, die die angelsächsische Dreitheilung zeigen[5]! es sind der in der Cathedrale von Troyes bewahrte Psalter des Grafen Heinrich und der in Oxford bewahrte Doucepsalter. G. hat sich in seiner Abhandlung im Repertorium[6]) weitläufig über diese beiden Codices verbreitet, in seinem Buche werden sie überhaupt nicht aufgeführt. Wenn er S. 6 f. ausführt, dass frühe „dreitheilige“ Psalterien niemals etwas Anderes böten als Titelbilder allgemeinerer Art, so scheinen die zuletzt genannten Codices doch hiermit in Widerspruch. Auch kommt, was G. hier Titelbilder nennt, in Psaltertexten mit „liturgischer“ Teilung ebenfalls vor.

Andererseits ist es wieder eine zweifellose Thatsache, dass in Deutschland, welches, wie gesagt, ebenfalls von der angelsächsischen Eintheilung ausgeht, die Bilder einen durchweg loseren Zusammenhang mit dem Texte zeigen. Man sieht, dass hier noch Manches unerklärt ist. G. bleibt das Verdienst, die Untersuchung nicht nur als Erster auf die richtige Bahn gebracht, sondern auch eine grosse Zahl von Fragen bereits, soweit angängig, befriedigend beantwortet zu haben.

Die Fruchtbarkeit seiner Methode erweist sich im Einzelnen ebenso sehr wie im Ganzen. Interessant sind vor Allem solche Fälle, wo in der künstlerischen Ausstattung eines Codex sichtlich verschiedene Einflüsse durch einander spielen, während gleichzeitig die Texte mehrere Redactionen vermengt zeigen. Hier sind ihm eine Reihe von äusserst glücklichen Analysen gelungen.[7])

In der zweiten Hälfte seiner Arbeit erweist G. die grosse Bedeutung der Wortillustrationen für die Interpretation monumentaler Sculpturen des Mittelalters. Die Ausführungen sind an die Bilder der Hildesheimer Handschrift angeknüpft, die sich hier um so eher als geeigneter Ausgangspunkt erwies, als sie wie die herangezogenen Sculpturen dem 12. Jahrhundert zugehört.

Der Schreiber des Alexisliedes hat auf dem ersten Blatt des eigentlichen Psaltertextes über dem grossen B des „Beatus vir“ eine kleine Vignette zweier kämpfender Ritter angebracht und zu dieser eine weitläufige Erklärung an den Rand geschrieben, die keinen Zweifel darüber lässt, dass

---

[5]) Ob daneben noch eine andere, vermag ich nicht anzugeben, jedenfalls ist hier die angelsächsische die am stärksten betonte, denn an diesen Stellen sind die Bilder eingeschoben.

[6]) a. a. O. S. 160 ff.

[7]) Vergl. S. 4 (sog. Augustinpsalter und Psalterium der Salaberga aus Laon), S. 6 (Psalter der Königin Charlotte von Jerusalem), S. 8 unt. (lombardischer Psalter), S. 22 ff. (Psalter des Egbert in Cividale, Psalterium aureum von St. Gallen).

er das Bild „symbolisch“ aufgefasst wissen wollte, als Sinnbild des die Welt erregenden Kampfes von Gut und Böse.

Interessant. — Natürlich bedarf es dieser ausdrücklichen Erklärung der Künstler nicht,[8] um zu erkennen, dass es sich auch in den nachfolgenden Psalterillustrationen[9] nicht etwa um Bilder ohne tieferen Sinn, um ornamentale Schnörkel, sondern um solche mit einem gedanklichen Kerne handelt. Denn dies geht ganz einfach aus einem Vergleich der Bilder mit den zugehörigen Texten hervor.

Wenn der Maler neben die Worte: Furor peccatoribus secundum similitudinem serpentis ein Bild setzt, das einen nackten Mann zeigt, wie er schreiend auf dem Rücken eines schlangenartigen Ungethüms dahingetragen wird, schreiend und doch sich festklammernd, — so ist **an sich** kein Zweifel, dass und welche tiefere Bedeutung die Darstellung hat.

Und Folgendes ist gerade die der ganzen Untersuchung zu Grunde liegende wichtigste Ueberlegung: In Handschriften ist es eben deshalb möglich, eine an sich dunkle Darstellung mit bestimmten Textworten in Verbindung zu bringen, und so ihren Inhalt zu enträthseln, weil ich hier Bild und Text nebeneinander habe. Bei monumentalen Sculpturen, bei Darstellungen auf kirchlichem Geräth u. s. w. bleibe ich über die Bedeutung sehr häufig im Dunkeln, weil Beischriften fehlen, und der etwa zu Grunde gelegte Text hier nicht daneben steht. Bei Sculpturen sind allerdings ursprünglich wohl fast immer Beischriften vorhanden gewesen. Aber sie waren meist nur auf*gemalt* und sind deshalb zusammen mit dem polychromen Ueberzug zu Grunde gegangen. Erhalten blieb im Allgemeinen nur, was ein*gemeisselt* worden ist.

Finde ich nun an den Wänden der Kirchen Darstellungen, die mit solchen in Handschriften genau übereinkommen, so darf ich offenbar jenen auch denselben Sinn unterschieben wie diesen, d. h. also, jene Texte auch zur Interpretation der betreffenden monumentalen Darstellungen verwerthen.

Dies ist von G. nun nicht nur für eine Reihe von einzelnen „symbolischen“ Figuren, wie den schon genannten Schlangenreiter, sondern auch für mehrere grössere plastische Cyclen (Pfeiler der Krypta in Freising, Kapitälgruppe des Baseler Chorumgangs, Portal von St. Jacob in Regensburg) mit ebenso viel Scharfsinn wie Urtheil durchgeführt. Allerdings sind diese Werke künstlerisch meist ohne Bedeutung; aber es ist zu hoffen, dass auch auf Werke ersten Ranges von hier aus ein Lichtstrahl fällt, und erfreulich, dass durch G.'s zweifellos richtige Beobachtungen die Wichtigkeit

---

[8]) Aus der Chronik des Albani-Klosters ergiebt sich, dass gerade der muthmassliche Illustrator unseres Psalters, der Eremit Roger ein Meister in den „studia contemplativa“ war.

[9]) Es hätte der Deutlichkeit halber vielleicht bemerkt werden können, dass das Bild der zwei Ritter keine Wortillustration in der Art der dann folgenden Psalterbilder ist.

des Handschriften-Studiums auf's Neue dargethan wird.[10]) Zugleich ist hiermit wiederum bewiesen, dass in erster Linie die kirchliche Liturgie mit ihren immer wiederkehrenden Lesestücken und Formeln für die Auswahl und Ausgestaltung des künstlerischen Schmuckes im Mittelalter massgebend gewesen ist. Der Psalter nimmt im mittelalterlichen Gottesdienst eine hervorragende Stelle ein. Die in ihm vorwaltenden Gedanken von der Macht des Bösen über die Menschen wie der einzig möglichen Errettung vor demselben durch die Hilfe Gottes, durch den „Eintritt" in seine Kirche sind deshalb zum Grundgedanken künstlerischer Compositionen — besonders solchen an Portalen — genommen worden. Die von der poetischen Sprache der Psalmen selbst dargebotenen Bilder und Gleichnisse ermöglichten es der Kunst, diesen Gedankengängen die sichtbare Hülle zu geben.

G. hätte seine Studien, scheint es, mit Erfolg auch auf französische Portalanlagen ausdehnen können. Die Schöpfungen der poitevinischen Schule möchten hier am ehesten eine Ausbeute gewähren. Ich will auf ein Werk dieser Gruppe hier hinweisen, das jetzt in einem Sitzungssaal der Präfectur in Angers eingeschlossen ist. Es gehörte zu den Baulichkeiten der Abtei Saint-Aubin daselbst und führte ehedem von der südlichen Galerie des Kreuzgangs in das Refectorium.[11])

Offenbar ist nämlich auch hier „das Mysterium der Sünde und der Erlösung des Menschen" am Portale dargestellt worden. Die unterste Archivolte zeigt in der Mitte ein Schwein, das von zwei Löwen zerrissen wird. Es ist der Mensch in der Gewalt des Bösen: „Aperuerunt super me os suum sicut leo rapiens et rugiens" würde G. dazu citiren. (Ps. XXI, 14).[12]) „Salva me ex ore leonis" fügt Vers 22 desselben (XXI.) Psalmes hinzu. Auf den unteren Partieen der Archivolte ist der Gedanke an den errettenden Erlöser denn auch zum Ausdruck gekommen. Auch der Künstler ist, sozusagen, *im Bilde geblieben:* er giebt links wie rechts, in symmetrischer Gegenüberstellung, die Darstellung des Löwen*überwinders* Simson; es ist das alttestamentliche Vorbild Christi.[13]) Der letztere nun auf der mittelsten Archivolte selbst — wiederum sehr glücklich — nämlich unter der Gestalt des Lammes gegeben. Von einem Medaillon umschlossen, schmückt er die Mitte dieses Streifens, links und rechts je zwei Engelfiguren, weiter unten stehende Heilige. Auf der dritten Archivolte ist der Weg gewiesen, auf dem der sündige Mensch zum Erlöser vordringt: in sechs allegorischen Gruppen ist der Kampf der Tugenden gegen die Laster dargestellt.

Es haben sich an dem geschützter gelegenen Portale zahlreiche

---

[10]) Vergl. darüber auch meine Ausführungen in der Besprechung von E. Braun's Beiträgen zur Trierer Buchmalerei, im selben Bande dieser Zeitschrift. S. 126.

[11]) Vgl. u. a. G. D'Espinay, Notices archéologiques, 1e série, monuments d'Angers, Angers 1875, S. 172.

[12]) Vgl. Goldschmidt's Ausführungen S. 78.

[13]) Vgl. dazu Goldschmidt S. 76.

polychrome Reste erhalten[14]) und mit diesen auch Fragmente der Inschriften, die *über* den Darstellungen, ursprünglich an allen drei Archivolten, hinliefen. Nur die des untersten Streifens haben völlig entziffert werden können.[15]) Es sind zwei leoninische Verse in Schrift des 12. Jahrhunderts, verbunden mit einander durch ein *a* und *o* (sic!): Et dolet et plangit, quem sic fera morsibus angit; Accipe Samsonem, Christum victumque leonem." Der da Schmerz leidet und klagt, ist der Sünder; ihm ist das „accipe" zuzurufen. Unsere von den Psalmen ausgehende Deutung findet in den Beischriften ihre Bestätigung. Wichtig erscheint die Beobachtung, dass nicht die Psalmverse selbst, sondern selbstständige Poesieen, dass Tituli den Bildern beigeschrieben sind.

In diesem Falle ist der dem Kunstwerk zu Grunde liegende Gedanke mit so viel Klarheit ausgesprochen, dass man meinen könnte, wir würden hier auch ohne eine Heranziehung des Psalters zum Ziele gekommen sein. In der That hat Godard Faultrier, der das Portal eingehend besprochen hat, anfangs den ganz richtigen Gedanken gehabt, dass mit jener Mittelgruppe des untersten Streifens der von der Sünde heimgesuchte Mensch gemeint sein werde. Aber er geht dann von dieser Ansicht wieder ab. Man sieht, es fehlt seiner Interpretation die feste Grundlage. Goldschmidt's Untersuchungen gewähren sie. Ich meine, wir haben hier gleich ein Beispiel für die grundlegende Bedeutung derselben.

In anderen Compositionen, die hierher gehören[16]), taucht neben den Tugenden und Lastern der Cyklus der klugen und thörichten Jungfrauen auf. Man werfe von hier aus einen Blick auf das Westportal des Strassburger Münsters, wo beide Cyklen sich wiederfinden, nur in grossem Massstabe durchgeführt. Die symbolische Darstellung des Erlösers ist hier zu einer weit ausgreifenden Schilderung der Heilsgeschichte ausgewachsen, die entwickelte Kunst der Gothik setzt gern lebendige historische Erzählung an die Stelle jener symbolischen Bilderschrift, die der primitiven Kunst erlaubt hatte, mit bescheidenen Mitteln Bedeutungsvolles auszusprechen.

Es ist wichtig, dass wir den Keim zu dem Strassburger Programm in jenen romanischen Werken des französischen Südwestens aufzuzeigen vermögen. Vielleicht hat keine unter den älteren romanischen Schulen der Gothik mehr in die Hände gearbeitet. Das Element des Spitzbogens ist, scheint es, von hierher nach dem Norden gekommen. Es ist ferner diese Schule, die schon in romanischer Zeit zusammenhängende plastische Darstellungen über ganze Fassadenflächen ausdehnt. Und so auch inhaltlich.

[14]) Ich komme darauf in anderem Zusammenhang einmal zu sprechen.

[15]) Vgl. Godard-Faultrier: Porte romane de la préfecture, in den Mémoires de la société impér. d'agriculture etc. d'Angers, 2e sér., 5 vol. Angers 1854, und derselbe in den von derselben Gesellschaft herausgegebenen „Nouvelles archéologiques" No. 44.

[16]) Der Composition in Angers verwandt ist die der Kirche von Aulnay (Département: Charente Inférieure), wie die der Kirche de la Couture in Parthenay (Deux-Sèvres).

Eine Reihe von plastischen Vorwürfen, die in gothischer Zeit eine bedeutsame Rolle spielen sollten, sind hier, wie es scheint zum ersten Male, aufgetaucht: der Prophetencyklus, das Reiterbild!

Jene dem Bilde der kämpfenden Ritter beigefügte Erklärung von der Hand des Malers ist nicht einzig in ihrer Art. Es wird um so eher gestattet sein, hier noch auf einen zweiten derartigen Text hinzuweisen, als in demselben gerade von Psalterillustrationen die Rede ist. Der Commentar, den ich meine, steht in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, Paris, Bibl. nat. Ms. lat. 10483 und ist von Marcel de Fréville in den Nouvelles archives de l'art français 1875 abgedruckt worden[17]). Die Erläuterung zu den (nicht erhaltenen) Psalterbildern lautet: Et pour ce, met je les VII vertus sous les VII matines du Sautier; quar c'est la voie par quoi vie de l'homme et de fame doit estre menée en ce monde. Et pour ce met je le finement du monde le jour de Jugement sur les vespres: „Dixit Dominus." Et ne va pas la voie a senestre, où sont les VII vices opposés au VII vertus. Et ainsi tu vendras au general paiement au jour du jugement que tu vois paint desus.

Man sieht, wir haben auch hier einen Text mit der römischen Achttheilung. Der liturgische Anlass dieser Eintheilung und der an dieselbe anknüpfenden Bilder wird vom Maler selbst hervorgehoben, er sagt einfach: sous les VII matines du Sautier und sur les vespres. Der in den französischen Psaltern des späteren Mittelalters übliche Cyklus von Wortillustrationen ist fallen gelassen, aber dies zu Gunsten eines anderen, der den in jenem vorwaltenden Ideenkreis gleichsam nur in abstracterer Fassung giebt, ihn durch allegorische Darstellungen der Tugenden und Laster umschreibend. Tugenden und Laster kommen, wie wir sahen, an Portalen vor, die auf Psaltertexte hinweisen (das ebengenannte in Angers, St. Jacob in Regensburg). Die Darstellung des jüngsten Gerichtes findet überdies in den ersten Worten des Vesperpsalmes einen Anhalt. — Auch in der Pariser Glosse wird wie in der Hildesheimer der Gegensatz der sinnlichen Form der Darstellung und ihres auf dem Wege der Contemplation zu erschliessenden geistigen Kernes vom Künstler betont: nous parlons en deus manières, et quant au sens gros et materiel et quant au sens soutil et esperituel . . ., wie es denn schon in einer der Beischriften des in Paris bewahrten Sacramentariums aus St. Gereon heisst: Hoc materiale inspectivum poscit humane mentis oculum.[18])

Besonderen Werth verleihen G.'s Arbeit die in den Anhängen gebotenen vollständigen Beschreibungen der Illustrationen des Hildesheimer Codex; die Beschreibung der Monatsbilder macht den Schluss. *Vöge.*

---

[17]) Commentaire sur le symbolisme religieux des miniatures d'un manuscrit du XIVe s. par le miniaturiste lui-même, vgl. S. 145 ff.

[18]) Paris, Bibl. nat. ms. lat. 817, saec. XI. Die den Bildern beigefügten Erläuterungen sind meines Wissens seither nicht vollständig publicirt; sie stehen zwischen Beischrift und Betrachtung sozusagen mitten inne.

J. Magnus-Petersen, Beskrivelse og afbildninger af kalkmalerier i danske kirker. Med XLII tavler. Udgivet med understöttelse af Carlsberg-Fondet. Kjöbenhavn. J. Commission hos C. A. Reitzel. 1895. [Beschreibung und Abbildungen von Wandmalereien in dänischen Kirchen. Mit XLII Tafeln. Herausgegeben mit Unterstützung des Carlsberg-Fonds. Kopenhagen. Bei C. A. Reitzel in Commission.] gr. fol. S. XX und 146.

In einem Aufsatze im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift (XVIII, 148 f.) durften wir ausführlich die Gründe dafür entwickeln, wie wünschenswerth und wichtig es für unsere Wissenschaft und die allgemeine Kenntniss des Mittelalters wäre, wenn man endlich an eine systematische Sammlung der auf deutschem Boden erhaltenen Reste der mittelalterlichen Wandmalereien heranginge, deren Zahl sich in unserer Zeit zwar alljährlich vermehrt, zugleich aber auch, infolge Niederreissung oder neuer Uebertünchung oder unverständiger Restauration, beständig wieder abnimmt. Die vorliegende vor Kurzem erschienene Publication des dänischen Malers Magnus-Petersen legt beredtes Zeugniss dafür ab, welcher Nutzen sich für die wissenschaftliche Forschung ergiebt, wenn man sich in eine solche, allerdings mühselige und mit mancherlei Schwierigkeiten verbundene Arbeit innerhalb bestimmter Grenzen mit voller Liebe versenkt. Man kann eine solche Publication etwa damit vergleichen, wie wenn in der Geschichtswissenschaft über ein bisher verworrenes und dunkles Gebiet plötzlich eine reiche zuverlässige Urkunden-Sammlung erscheint.

Die vorliegende geschmackvoll und vornehm ausgestattete Veröffentlichung hat ausserdem noch den grossen Vorzug, dass sie für den ganzen Zeitraum, den die neuere Kunstgeschichte mit ihren Forschungen umspannt, und für das ganze Gebiet des Heimathlandes des Verfassers alles erreichbare Material übersichtlich zusammenfasst. Magnus-Petersen hat nicht nur Alles mit grösstem Fleisse hier zusammengetragen, was sich zur Zeit in den Kirchen Dänemark's an Resten alter Wandmalereien noch vorfindet, sondern auch die Nachrichten über frühere Funde, die jetzt zerstört oder wieder übertüncht sind, eifrig gesammelt. Er giebt das ganze Material in übersichtlicher Eintheilung nach den Regierungsbezirken, innerhalb derselben wieder zeitlich und nach den Orten geordnet, in je nach der Bedeutung längerer oder kürzerer Beschreibung. Ausserdem werden alle wichtigeren Bilder theils im Text, theils auf den 42 dem Werke beigegebenen Tafeln in Umrissen oder in schraffirter Zeichnung, 8 Tafeln auch in gutem Farbendruck, wiedergegeben.

Das Ergebniss ist quantitativ und qualitativ überraschend. Die Zahl der vom Verfasser beschriebenen Reste, und zwar darunter viele grosse und fast vollständig erhaltene und viele kleinere Cyclen, daneben einige Einzelbilder und wenig rein Ornamentales, beträgt nahe an 300, für ein Land von dem Umfange des heutigen Königreichs Dänemark doch gewiss eine recht ansehnliche Menge.

Dazu kommen noch über 50 erst in neuerer Zeit zerstörte oder

wieder übertünchte Kirchenbemalungen, von denen nur die litterarischen Nachrichten und etwaigen Beschreibungen zusammengestellt werden konnten.

Allerdings befinden sich unter jenen fast 300 Nummern jetzt noch vorhandener Reste 105 Bemalungen aus der Spätzeit des Mittelalters, aus den Jahren 1500 bis 1600, und sogar noch weitere 11 Nummern aus dem 17. Jahrhundert, entsprechend dem weiten Rahmen des Werkes, das die gesammte Kirchenbemalung Dänemark's bis zum Anbruch der neuesten Zeit umfassen wollte. Aber erstens stehen jene Denkmäler des 16. und 17. Jahrhunderts in Dänemark zum grössten Theile noch so unmittelbar unter dem Banne der mittelalterlichen Formen- und Gedankenwelt, dass man sie getrost als ein Ausklingen derselben bezeichnen kann, und zweitens steht der grossen Zahl dieser neueren Cyclen eine noch weit grössere echt mittelalterlicher Denkmäler gegenüber. So finden wir 85 Cyclen aus dem 15. Jahrhundert beschrieben, 24 aus dem 14. Jahrhundert, 37 (!) aus dem 13. Jahrhundert, ferner 12 aus dem 12. Jahrhundert und einen sogar aus der Zeit um 1100, also beinahe so weit zurückreichend wie unsere ältesten deutschen Denkmäler dieser Art. Das ist ein Reichthum an mittelalterlichen Resten, wie man ihn für das kleine und dabei so spät der christlichen Cultur erschlossene Königreich im Norden schwerlich erwartet hätte. Die Weltabgeschiedenheit vieler dieser alten dänischen Gotteshäuser, dann aber wohl vor Allem die Stabilität in der Bevölkerungsziffer der dänischen Inseln, welche Erweiterungs- und Neubauten der Gemeindekirchen nicht in dem Umfange nothwendig machte, wie z. B. in unserem Vaterlande, mögen die Ursache für die Erhaltung so zahlreicher Reste bis auf unsere Zeit gewesen sein.

Es beweist diese Zusammenstellung übrigens wieder auf's Schlagendste, wie allgemein verbreitet die farbige Ausschmückung der Kirchen im Mittelalter war, nicht nur in Städten und Klöstern, sondern auch auf den Dörfern. Es darf diese aus den litterarischen Quellen längst bekannte aber im Uebrigen noch viel zu wenig beachtete Thatsache bei dieser Gelegenheit doch einmal wieder betont werden, auch aus dem Grunde, weil man bald hier, bald dort einer geradezu komischen Ueberschätzung jedes Fundes alter Malereien begegnet, die dem Ganzen nicht förderlich ist, aber allerdings immer noch zehnmal besser ist als jene Gleichgiltigkeit, die Alles mit einander, sowohl die oft handwerksmässigen Anstreicher-Arbeiten aus dem späten Mittelalter wie die schon ihrer Seltenheit wegen in der Regel höchst werthvollen Reste aus dem früheren Mittelalter, gleicher Weise zu Grunde gehen lässt, oder jene Pietätlosigkeit und wissenschaftliche Ungebildetheit, die Alles „stilvoll wiederherstellen“ will, wie wir sie in unseren Tagen namentlich im Rheinlande in ihren Triumphen zu bewundern allzu reichlich Gelegenheit haben.

Auf die vorliegende Publication haben übrigens diese Ausführungen keinen Bezug. Der Verfasser, der allerdings einen Theil der publizirten Denkmäler restaurirt hat, wie er selbst angiebt, scheint sich, soweit die

Abbildungen ein Urtheil hierüber zulassen, auf das zur Erhaltung Nothwendige beschränkt zu haben. Einige modern-süssliche Anklänge in Köpfen, Handbewegungen, Beinstellungen, wie sie bei einigen wenigen Bildern leider hervortreten, sind hoffentlich nur auf Rechnung des Zeichners der Abbildungstafeln zu setzen und auf den Originalen nicht vorhanden. Manches ist ja auch zu anderer Zeit und von anderen Händen restaurirt worden und nicht der Verantwortung des Verfassers aufzubürden, dem man vielmehr für diese grosse und mühevolle Veröffentlichung wirklich zu grossem Danke verpflichtet sein muss. Erschliesst er uns doch dadurch ein bisher nur wenig bekanntes Gebiet mittelalterlicher Kunstthätigkeit mit einer Fülle technisch, stilistisch und inhaltlich höchst interessanter Denkmäler, die noch darum ein besonderes Interesse gerade für die deutsche Kunstforschung haben, weil sie zu einem grossen Theile coloniale Wiederspiegelungen der mittelalterlichen Kunstströmungen im deutschen Heimathlande sind, — eine aus der Lage der dänischen Halbinsel und Inseln sich ganz natürlich ergebende Thatsache.

Diesen Punkt betont auch der Verfasser in der „Inledning“ (S. VII bis XX), in welcher er eine gedrängte Geschichte der dänischen Wandmalerei giebt, mit Nachdruck und erläutert ihn ausserdem noch durch Anführung und Abbildung verwandter deutscher Denkmäler aus Braunschweig, Hildesheim, Salzburg etc.

Dass neben dem deutschen auch französischer und englischer Einfluss zeitweilig auf die dänische Malerei einwirkte, ist nur natürlich. Ansprechend erscheint auch die Vermuthung des Verfassers, dass der hie und da von ihm wahrgenommene byzantinische Einfluss durch die Seefahrten der Normannen vermittelt sein könne. Wir bemerken übrigens ausdrücklich, dass uns unter den abgebildeten Denkmälern nichts speciell Byzantinisches aufgefallen ist. Dagegen scheint uns die Fülle eigenartiger Auffassungen, namentlich in den Scenen der Heilsgeschichte, auf eine nicht zu verachtende selbständige Kunstübung, besonders im 13. und 14. Jahrhundert hinzuweisen.

Ueberhaupt geben diese dänischen Denkmäler eine Menge interessanter Aufschlüsse. So ist namentlich das unverkennbare Nachleben altchristlicher Vorbilder in einer Zeit, wo bei uns die Tradition längst abgestreift war, im höchsten Grade beachtenswerth.

Es würde zu weit führen, auch nur auf die hervorragendsten Denkmäler ausführlicher einzugehen, denn an jedes derselben knüpfen sich eine Menge Fragen und Weiterungen. So ist, um nur ein Beispiel anzuführen, gleich der erste Cyclus (Tafel 1 und 2), die Wandbilder in der Kirche zu Jellinge, zugleich das älteste erhaltene Denkmal dänischer Wandmalerei (um 1100 entstanden), einer der interessantesten Funde für die Geschichte der frühmittelalterlichen Wandmalerei überhaupt. Stilistisch zeigt er eine ganz auffällige Verwandtschaft mit einem der wenigen deutschen Denkmäler der gleichen Zeit, mit den jetzt leider grösstentheils zerstörten Resten in der ehemaligen Vorhalle des Domes zu Hildesheim

(letztes Drittel des 11. Jahrhunderts)[1], im Ornament und der Gesammtanlage aber mit den hochbedeutenden Wandgemälden zu Burgfelden[2]). Was nun vollends das Ikonographische anbelangt, so ist dieser Cyclus in mancher Beziehung wohl geradezu ein Unicum, wie überhaupt viele der hier abgebildeten Denkmäler. Im Vorbeigehen sei namentlich der mit originellen Zügen reich ausgestatteten Weltgerichtsbilder Erwähnung gethan, dann der ganz eigenartigen Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Magier.

Im Uebrigen ist natürlich der wesentliche Inhalt des dänischen kirchlichen Bilderkreises der gleiche wie in anderen Ländern des lateinischen Abendlandes: ganz natürlich, denn die Liturgie, der Gottesdienst überhaupt, die Stammwurzel für die kirchlichen Darstellungen des Mittelalters, war ja im Wesentlichen überall der gleiche. Auch die nicht zum engeren liturgischen Bilderkreise gehörigen Typen finden wir grösstentheils in den dänischen Kirchen wieder, so die Sibyllen, das Glücksrad (in vielen, zum Theil recht originellen Beispielen), Kirche und Synagoge, Aristoteles und Phyllis, die Sage von den 3 Königen und den 3 Leichen etc., aber die Auffassung ist in den meisten Fällen abweichend von den mitteleuropäischen Typen. Kurzum, des Interessanten und Lehrreichen wird eine Fülle geboten.

Als besonders verdienstlich seien noch die nach den einzelnen Theilen des Königreichs geordneten „Tabeller over bibelske fremstillinger i kirkerne“ [Tabellen über die biblischen Darstellungen in den Kirchen] hervorgehoben, die einen guten Ueberblick über die Verbreitung der einzelnen Scenen und heiligen Personen gewähren, was namentlich für Forschungen über die Vehrehrungsgebiete bestimmter Heiliger werthvoll ist.

Es ist ja begreiflich, dass eine grosse zunächst für Dänemark und mit Unterstützung eines dänischen Fonds veranstaltete Publication auch in der Sprache dieses Landes geschrieben ist, aber es wäre doch der Erwägung werth, ob es sich nicht — schon aus rein buchhändlerischen Rücksichten — empfehlen würde, einem für die ganze kunstgeschichtliche Forschung so wichtigen Werke neben dem in der Landessprache abgefassten Texte einen zweiten in einer der Hauptumgangssprachen Europas lautenden beizufügen. Bei dem sehr mässigen Preise der Publication würde dieselbe dadurch auch einem viel grösseren Kreise von Forschern zugänglich gemacht werden. Die Wissenschaft ist heutzutage nun einmal international, und darauf sollte man, namentlich bei solch fundamentalen Werken, Rücksicht nehmen. Um nur zwei Beispiele aus dem Gebiete der ehemaligen calmarischen Union anzuführen, so ist die auf gleichen Bahnen wandelnde höchst verdienstvolle Publication Mandelgren's über die scandinavischen Wandmalereien des Mittelalters[3]) seiner Zeit in französischer Sprache er-

---

[1]) Vgl. Schnütgens Ztschr. f. christl. Kunst, III, 307 ff.

[2]) Vgl. meine soeben erscheinende Publication: Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alb. Darmstadt, Bergsträsser 1896.

[3]) N. M. Mandelgren, Monuments Scandinaves du Moyen-âge. Paris 1859

schienen, und die Jahrbücher des Museums in Bergen, die so viel für die Kenntniss der mittelalterlichen nordischen Kunst Interessantes bringen, enthalten in der Regel auch Aufsätze in deutscher Sprache, namentlich wenn das Thema von allgemeinerem Interesse ist.

Berlin. *Paul Weber.*

Firmenich-Richartz, Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Separat-Abdruck aus der Zeitschrift für christliche Kunst, Düsseldorf, Schwann. 1896. 8°. 83 S.

„Meister Wilhelm“ — bis vor Kurzem in den kunsthistorischen Handbüchern ein fester, deutlicher und belangreicher Begriff — ist nun der Gegenstand lebhafter Debatten. Die berühmte „Madonna mit der Wicke“ im Wallraf-Museum und die besten anderen Schöpfungen eben dieser Stilstufe galten als Werke des Meisters Wilhelm. Ennen, Schnütgen und H. Thode bemühten sich, jenen Namen von diesen Bildern zu trennen. Jetzt hat Firmenich-Richartz in der „Zeitschrift für christliche Kunst“ eine Reihe von Artikeln erscheinen lassen — auch zu einem Separat-Abdrucke vereinigt —, in denen alle in Betracht kommenden Fragen auf's Neue, ausführlicher als bisher besprochen werden. Firmenich-Richartz kommt zu dem negativen Ergebniss wie Schnütgen und Thode, setzt aber dann an die Stelle der alten, zur Tradition fast schon erstarrten Hypothese eine neue Vermuthung mit sorglicher Begründung.

Das Thema ist für die Geschichte der kölnischen Malerei wichtig genug, um eine Wiedergabe der Erörterung und ihrer Resultate an dieser Stelle erwünscht erscheinen zu lassen.

Den Namen — Wilhelm — gab bekanntlich der Limburger Chronist, der zum Jahre 1380 bemerkt:

„Item in diser zit was ein meler zu Collen, der hiss Wilhelm. Der was der beste meler in Duschen landen, als he wart geachtet von den meistern, want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet.“

Die Kunsthistorie, die in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts nicht minder namenhungrig war als heute, beeilte sich, den also laut gepriesenen Maler für den Urheber der „Madonna mit der Wicke“ und der verwandten Werke zu erklären. Das waren die ältesten Bilder, die mit einer persönlichen Eigenart gleichsam nach einem Autornamen riefen, sie schienen einem Meister zu gehören, der das gothische Thema zerbrechend, die Reihe der Individualitäten in der kölnischen Malerschule ruhmreich eröffnete. Die Vereinigung des Namens und der Kunstweise wurde seit 1833 etwa unter den Händen der Compilatoren immer fester, obwohl schon 1858 Bedenken laut wurden.

Man fand den Meister Wilhelm in kölnischen Urkunden. Wilhelm von Herle hiess er, wird zwischen 1358 und 1372 erwähnt und war 1378 gestorben. Seine Wirksamkeit liegt demnach etwas früher, als die Angabe des Limburger Chronisten vermuthen liess. In den 50er Jahren

unseres Jahrhunderts wurden einige Wandbilder im Hansasaale des Kölner Rathhauses bekannt, konnten nach einem Zahlungsvermerk und mit grosser Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1370 datirt werden, also in Wilhelm von Herle's Zeit. Wilhelm war nachweislich für die Stadt thätig. Ob man daraufhin mit Recht oder Unrecht diese Fresken, deren spärliche Reste jetzt im Wallraf-Museum aufgestellt sind, dem Meister Wilhelm von Herle zugeschrieben hat, gleichviel — aus seiner Zeit möchten sie stammen und zeigen doch keineswegs den Stil der „Madonna mit der Wicke", vielmehr noch die unpersönliche, typisch gothische Formensprache, die eben überwunden zu haben des sogenannten Meister Wilhelm's That ist. Von hier aus kam der Zweifel zu dieser Folgerung: wenn um 1370 in Köln also gemalt wurde, wie die Rathhausfresken zeigen, dann hat erst die auf Wilhelm von Herle folgende Generation den genialen Neuerer hervorgebracht.

Die mehreren Forschern geläufige Folgerung trägt Firmenich-Richartz in überzeugter Darstellung vor. Sein besonderes Verdienst besteht darin, dass er die stilhistorisch wichtige Datirung auf neuen Wegen zu erreichen sucht, namentlich durch sorgsame Betrachtung der Miniaturen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die im Gegensatze zu den Tafelbildern öfters datirt oder datirbar sind. Auch dieses Studium aber scheint zu ergeben, dass der neue Stil etwa mit der Wende des Jahrhunderts einsetzt, ein Menschenalter also später als Wilhelm von Herle's Wirksamkeit.

Vor allzu sicheren Schlussfolgerungen freilich muss gewarnt werden. Nimmt man die grosse Stilwandlung der kölnischen Malerei als das Werk eines einzelnen genialen Revolutionärs — und dieser gewöhnlichen Auffassung widerspricht Firmenich-Richartz nicht —, so darf immerhin eine gewisse Frist offen gehalten werden, in der die verschiedenen kölnischen Maler, auch die Miniaturisten, allmählich die neue Ausdrucksweise annahmen. Ob diese Frist von 1360 etwa bis 1400 ausgedehnt werden darf, was zu befürworten die Vertheidiger der Wilhelm-Hypothese gezwungen werden, erscheint freilich recht zweifelhaft.

Bei dem Jahre 1380 erwähnt der Limburger Chronist seinen Meister Wilhelm. Da die Lebensdaten Wilhelm von Herle's in eine etwas frühere Zeit weisen, ist die Vermuthung möglich und wurde vorsichtig auch schon ausgesprochen, dass der vom Chronisten gepriesene Wilhelm ein anderer sei als Wilhelm von Herle, ein etwas jüngerer Meister, der die „Madonna mit der Wicke" geschaffen habe und den der mit den Waffen der Datirung eröffnete Angriff nicht träfe. Dieser Annahme von zwei Meistern Wilhelm widerspricht Firmenich-Richartz entschieden und anscheinend mit Recht. Von einem Maler mit dem Namen Wilhelm, der um 1400 thätig gewesen wäre, wissen die kölnischen Urkunden nichts. Wir brauchen um so weniger zu zögern, den Wilhelm der Chronik mit Wilhelm von Herle zu identificiren, wie der Limburger Chronist auch sonst recht unzuverlässig in seinen Datirungen erscheint. Firmenich-Richartz weist die Unglaubwürdigkeit ausführlich nach. Mit solcher Kritik wird nicht

allein die fragwürdige Datirung erklärt, die Bedeutung des Lobes auch, das der Chronist auf den Meister Wilhelm häuft, wird in etwas abgeschwächt. Der volle Klang dieses Lobes aber wird wohl auch in Zukunft noch Vertheidigern der schwer angegriffenen Hypothese den Muth geben, mit der stilkritisch erkannten ausserordentlichen That den durch die auffällige Preisung in einer mittelalterlichen Chronik über die Kunstgenossen erhobenen Meister Wilhelm in Verbindung zu bringen. Ich neige der Anschauung zu, dass die Verbindung nicht wird aufrecht erhalten werden können.

Firmenich-Richartz kommt von dieser Vorstellung aus zu einer neuen Vermuthung: Der schöpferische Gestalter des modernen Stils um 1400, der Maler der „Madonna mit der Wicke", hiess Hermann Wynrich von Wesel.

Hermann von Wesel war in Köln thätig nachweislich von 1390 bis 1413, er erscheint hoch angesehen vor den Genossen, soweit die Urkunden das zu zeigen vermögen. Mit Wilhelm von Herle stand er in naher Beziehung, insofern er, die Wittwe freiend, die Werkstätte des älteren Meisters übernahm. Firmenich-Richartz stützt seine Vermuthung, Hermann sei der geniale Neuerer, namentlich auf zwei Umstände.

Der sog. Claren-Altar im Kölner Dom galt, zum Theil mit Recht, als ein bedeutendes Werk des Stiles, der auf den Namen Wilhelm's getauft worden war. Eine genaue Untersuchung, die leichter vor den neuerdings angefertigten Photogrammen als vor den schwach beleuchteten Originalen angestellt wird, zeigt deutlich, dass mindestens zwei stilistisch stark von einander abweichende Meister hier thätig waren, nämlich ausser dem grossen Meister, der die „Madonna mit der Wicke" schuf, ein älterer, im gothischen Schema streng arbeitender Maler.

Die Kunst des Ueberwinders ist an einem Werk zusammen mit der Kunst des Ueberwundenen thätig. Firmenich-Richartz erinnert nun daran, dass Hermann die Erbschaft Wilhelm's, der vor ihm als der angesehenste kölnische Maler erscheint, übernommen habe. Könnte nicht der unvollendete Claren Altar zu dieser Erbschaft gehört haben?

Des Weiteren hat Firmenich-Richartz ermittelt: Hermann von Wesel stand mit Costyn Morart v. d. Ducht in geschäftlichen Beziehungen (1398), wie aus Urkunden hervorgeht. Der Schuldner des Malers war Canonicus von S. Severin. In der Severinskirche aber ist ein Wandbild blossgelegt worden, auf dem ein Canonicus als Stifter erscheint und das nach der Ansicht aller Kenner als eigenhändiges Werk des sog. Meister Wilhelm's aufzufassen ist.

Jedes dieser beiden Agumente — auf das zweite legt Firmenich-Richartz grösseren Werth — würde an sich gefällig und geschickt combinirt erscheinen, der zwingenden Beweiskraft aber entbehren; zusammenstimmend und sich ergänzend geben die Argumente der jungen Hypothese einen erfreulich hohen Grad von Wahrscheinlichkeit.

Unter den Malern, die Philipp der Kühne von Burgund im letzten

Viertel des 14. Jahrhunderts beschäftigte, namentlich zum Schmucke der Karthause von Dijon, wird ein „Hermann de Coulogne“ genannt. Firmenich glaubt, ihn mit Hermann Wynrich von Wesel identificiren zu dürfen. Falls angenommen werden kann, der den Stil der kölnischen Malerei umgestaltende Meister sei zu Dijon in seiner Jugend thätig gewesen, so würde dieser Umstand etwas Licht breiten über die bis dahin dunkeln Quellen seiner Kraft. Und Burgund, dessen Plastik um diese Zeit unvergleichlich blühte, über dessen Malerei aber die leider spärlich erhaltenen Monumente keine genügende Auskunft geben, Burgund würde am Ende als das Stammland erscheinen der Kunst, die in Köln „die Madonna mit der Wicke“ hervorbrachte. Doch hier steht eine Vermuthung unsicher auf der anderen.

Der ausführlichen und anschaulichen Darlegung seiner Hypothese schliesst Firmenich-Richartz ein Verzeichniss an, in dem alle bekannten niederrheinischen Gemälde aus dem 14. und aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts zusammengestellt sind. Zu jedem Bilde ist die ältere Litteratur genau registrirt, und ein vorsichtiges, in den allermeisten Fällen auf Autopsie gegründetes stilkritisches Urtheil hinzugefügt. Fernere Studien werden an diesem Kataloge, der das reiche Bildermaterial klar ordnet und gruppirt, eine kräftig fördernde Hilfe haben. *Friedländer.*

Der Mömpelgarter Altar des Hans Leonhard Schaeufelein und der Meister von Messkirch. Von **Heinrich Modern.** (Sonderdruck aus dem XVI. Bande des „Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“.) Wien 1896.

Die vorliegende umfangreiche Arbeit zerfällt in zwei Theile. In dem ersten und grösseren unterzieht der Verfasser den in der Wiener Galerie unter der seltsamen Bezeichnung Hans Burgkmayr befindlichen Flügelaltar (Kat. 1468) einer eingehenden Untersuchung und nimmt ihn auf Grund derselben für Schaeufelein in Anspruch, in dem zweiten Theil versucht er es, diesen Meister mit dem Meister von Messkirch zu identificiren. Der Zuschreibung des Wiener Altares an Schaeufelein können wir, wenn auch in bedingter Weise, zustimmen, dagegen ist die Identificirung Schaeufelein's mit dem Meister von Messkirch meiner Ansicht nach als ein gänzlich misslungener Versuch zu bezeichnen.

Beschäftigen wir uns zunächst mit dem ersten Theil, in dem das Verdienst der Modern'schen Arbeit liegt. Bevor ich aber hierauf näher eingehe, möchte ich mir einige Bemerkungen über die Reproductionen erlauben, die der Verfasser beigiebt. Es sind alle 157 Bilder des grossen Wiener Flügeltares abgebildet, aber leider meist in so kleinem Format — je zwölf, also eine Flügelseite, auf einer Tafel —, dass sie als Studienmaterial so ziemlich unbrauchbar sind, denn sie können uns höchstens einen Begriff von den Compositionen geben. Es wäre vorzuziehen gewesen, eine grössere Auswahl der Bilder als Volltafeln zu geben und lieber auf die Reproduction des ganzen Altares zu verzichten! Zu tadeln ist ausserdem, dass die Re-

productionen, wie man deutlich sieht, stark retouchirt sind. Für kunsthistorische Zwecke sollte man nur ganz unretouchirte Platten verwenden und die paar Risse und Sprünge mit in Kauf nehmen! Doch kommen wir zur Sache.

Vor Allem ist es dem Verfasser gelungen, uns über die Herkunft und Entstehungszeit des Wiener Altares, über welchen die Acten und Inventare keinen Aufschluss geben, in überzeugender Weise zu unterrichten. Gestützt auf eine Notiz Philipp Hainhofer's beweist Modern, dass sich der Wiener Altar in der Kirche St. Mainbœuf zu Mömpelgart befand, 1539 in die Stuttgarter Kunstkammer gebracht wurde und nach der Schlacht bei Nördlingen 1634 nach Oesterreich kam, und folgert weiter aus einer ganzen Reihe von geschichtlichen Ereignissen politischer und religiöser Natur, dass dieser Mömpelgarter Altar in den Jahren 1525—1530 enstanden sein muss.

Sehen wir von der Bestimmung des Wiener Kataloges auf Burgkmayr, die nicht die geringste Berechtigung hat, ab, so sind die Kunstforscher von jeher darüber einig gewesen, dass der Meister des Altares dem Kreise der Dürerschüler angehört haben muss. In früheren Zeiten galt er als ein Werk Dürer's selbst, später schrieb man ihn dem Barthel Beham oder seiner Werkstatt zu. Neuerdings hat ihn Koetschau, ebenso wie die nah verwandten Bilder in Gotha (Kat. 313—321), welche jetzt dort zwei Bettschirme schmücken, als in einem „entfernten Localschulzusammenhang mit dem Messkircher Meister“ stehend, bezeichnet.

Modern nimmt den Mömpelgarter Altar in erster Linie wohl auf Grund einer Entdeckung, die zu Gunsten seiner Annahme schwer in die Waagschale fällt, für Schaeufelein in Anspruch. Allen Kunstforschern ist es nämlich bis jetzt entgangen, dass sich auf dem Altare hebräische Inschriften befinden, welche direct auf Schaeufelein hinweisen. Modern's Verdienst ist es, hierauf zuerst aufmerksam gemacht zu haben, und da er die Entzifferung dieser Inschriften zwei namhaften Wiener Orientalisten zur Nachprüfung vorgelegt hat, so ist an der Richtigkeit derselben nicht zu zweifeln. Leider giebt Modern keine facsimilirte Nachbildung der in Frage kommenden Stellen, sondern setzt die Inschriften in den Text der Arbeit in hebräischen Lettern, doch kann man mit einigermassen gutem Willen auf den kleinen Reproductionen des Altares selbst die Buchstaben erkennen.

Auf einer ganzen Anzahl der Bilder finden wir, meist auf den Rocksäumen, hebräische Buchstaben. Oft sind es nur anscheinend solche, d. h. hebräischen Buchstaben nachgebildete Schriftzeichen, oft echte hebräische Buchstaben ohne Sinn nebeneinandergestellt, an einigen Stellen aber richtige Signaturen bildend. Da es nicht auf die grosse Anzahl dieser auf Schaeufelein deutenden Inschriften, sondern auf ihr Vorhandensein überhaupt ankommt, so will ich hier nur einige wenige anführen. Auf dem Bilde No. 16 des Modern'schen Verzeichnisses steht im Vordergrunde rechts ein Mann, auf dessen Rocksaum in hebräischen Buchstaben „Ha. Schae“ zu lesen ist. Auf dem Bilde No. 9 finden wir wieder auf dem Halssaum des Rockes eines Mannes „H. L. Sch.“ und auf dem Bilde No. 143

auf dem Rocksaum eines Juden in gelbem Gewande sogar den vollen Namen „Hans Leonhard Schaeuflin“, die beiden letzten Buchstaben sind den Gewandfalten entsprechend scurzirt! Diese ganz ungewöhnlichen Bezeichnungen sind Thatsachen, mit denen wir rechnen müssen!

Da man, meiner Meinung nach, nicht annehmen kann, dass ein anderer selbständiger Meister, wenn er auch ein noch so eifriger Schüler Schaeufelein's gewesen sein mag, dergleichen Inschriften, die dann doch den Character einer Spielerei gehabt hätten, auf Bildern seiner Werkstatt angebracht hätte, so sehen wir uns genöthigt, diese Inschriften als Signaturen aufzufassen und als Beweise dafür anzusehen, dass der Mömpelgarter Altar in Schaeufelein's Werkstatt entstanden ist. Hebräische Inschriften sind allerdings meines Wissens, so oft sie auch auf Bildern dieser Zeit vorkommen, nur selten zu Künstlerbezeichnungen verwendet worden, aber das ändert nichts an der Thatsache, und da sie gerade Schaeufelein, wie Modern nachweist, bereits auf einem früheren Bilde, dem Ahausener Altar, hierzu gebraucht, so haben wir erst recht keinen Grund, dieselben hier auf dem Mömpelgarter Altar als beabsichtigte Bezeichnung anzuzweifeln. Eine andere Frage ist aber nun, ob Schaeufelein selbst an dem Altar in hervorragender Weise thätig gewesen ist, oder ob er nur als eine Arbeit seiner Werkstatt anzusehen ist.

Vor Allem muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass nahe Verwandtschaft mit Compositionen Schaeufelein'scher Tafelbilder im Grossen und Ganzen nicht nachzuweisen sind, dagegen gehen Einzelheiten auf dessen Holzschnitte, sowie Dürer'sche Grundlagen zurück. Modern führt allerdings bei der Besprechung der einzelnen Bilder eine grosse Reihe von Verwandtschaften und Aehnlichkeiten mit Schaeufelein'schen und Dürer'schen Compositionen an, denen ich in den meisten Fällen nicht beistimmen kann. Ich habe, soweit mir das Material zur Verfügung stand, Nachprüfungen angestellt, und muss als Ergebniss derselben nachdrücklich erklären, dass der Verfasser in seinem Eifer, das Beweismaterial für seine Zuschreibung zu häufen, entschieden zu weit geht. Ich könnte für meine Behauptung eine ganze Reihe von Belegen bringen, will mich aber mit einem einzigen begnügen. Die Composition der Erweckung des Jünglings zu Nain (Bild 61) soll „verwandt“ sein mit Schaeufelein's Begräbniss der Maria vom Christgartener Altar (Nürnberg, Germ. Mus. No. 226). Die einzige Aehnlichkeit besteht darin, dass auf beiden Bildern ein Sarg getragen wird. Das ist aber auch Alles! Nach Modern's Verfahren wären dann überhaupt alle Compositionen in der ganzen Kunst „verwandt“, die denselben oder einen ähnlichen Gegenstand behandeln! Ebensowenig sind im Mömpelgarter Altar Schaeufelein'sche Typen in hervorragendem Maasse benutzt, auch die Gewandmotive sind einfacher und viele heftig bewegte Figuren bei Weitem besser gezeichnet, als wir es sonst bei Schaeufelein gewohnt sind, denn dramatische Scenen sind bekanntlich seine schwache Seite. Richtig ist dagegen, dass sich nach Modern's Angaben einzelne Werkstattgewohnheiten Schaeufelein's — ich verweise nur auf die Art, das Haar zu zeichnen

– im Mömpelgarter Altar nachweisen lassen und dass die Landschaft und besonders das Terrain im Vordergrund ganz in dessen Weise behandelt ist. Aus diesem Für und Wider geht zur Genüge hervor, dass man bei der Betrachtung des Mömpelgarter Altares durchaus nicht mit Bestimmtheit auf Schaeufelein's Autorschaft schliessen kann, dass er überhaupt nicht als ein characteristisches Werk seiner Hände, sondern nur als eine Arbeit seiner Werkstatt anzusehen ist, an der der Meister selbst nicht in hervorragender Weise thätig gewesen sein kann. Falsch ist es deshalb aus diesem Werke auf eine Aenderung in Schaeufelein's Kunstweise in der letzten Periode seines Lebens zu schliessen und den Mömpelgarter Altar als Beweismaterial heranzuziehen, um für Schaeufelein noch eine ganze Reihe von Bildern, die des Messkircher Meisters, in Anspruch zu nehmen.

Ist aber der Mömpelgarter Altar eine Arbeit der Werkstatt Schaeufelein's, so gilt dasselbe von den oben erwähnten Bildern in Gotha, die ja nach allgemeiner Uebereinstimmung zu dem Mömpelgarter Altare in engster Beziehung stehen. Was diesen Altar betrifft, den ich selbst nicht kenne, so theilt mir Herr Dr. M. J. Friedlaender aus seinen Notizen über denselben Folgendes freundlichst mit: Der Meister, der die grosse Mehrzahl der Täfelchen ausgeführt hat, steht Schaeufelein recht fern; einige wenige Tafeln zeigen aber eine abweichende Behandlung und ihr Autor erscheint als ein grober Schüler des Nördlinger Meisters! Wir können also auch von diesem Altar nur sagen, dass er in Schaeufslein's Werkstatt ausgeführt sein mag, dass aber der Maler, dem der Löwenantheil der Ausführung zufiel, einen selbstständigen Stil besass!

Zwischen die beiden Haupttheile seiner Arbeit schiebt Modern ein Capitel über Schaeufelein's Leben und seine künstlerische Entwickelung ein, das nicht viel Neues bringt, wenigstens nichts Wichtiges. Dass das Wiesbadener Portrait den Meister selbst darstellt, ist nach Vergleich der Abbildung, die Modern als Titelblatt giebt, mit dem Selbstportrait Schaeufelein's auf der Schlacht von Bethulien, trotz des Altersunterschiedes, sehr wahrscheinlich. Auf die Frage, ob der Mann auf der Befreiung Petri vom Christgartener Altar im Germanischen Museum als ein Portrait Dürer's anzusehen ist, und welche von den beiden Heiligen auf dem Ziegler'schen Altar die Frau Schaeufelein's darstellt und dergleichen mehr, kann ich mich hier nicht einlassen, das würde zu weit führen nnd ist auch im Grunde genommen recht wenig wichtig. Nur gegen die Annahme Modern's möchte ich Protest einlegen, dass Schaeufelein erst mit dreissig Jahren seine Wanderzeit angetreten hätte! Er sagt nämlich, nach Besprechung der Werke Schaeufelein's bis zum Jahre 1511, „in diese Zeit setze ich die Wanderjahre des Künstlers, die Schaeufelein nach Tirol geführt zu haben scheinen.“ Nun ist es ja möglich, dass Schaeufelein in dieser Zeit in Tirol gewesen ist — Modern stützt sich auf die Angaben Semper's und Stiassny's, die Schaeufelein für den Maler der vier Bilder auf den Aussenflügelseiten des grossen Schnitzwerkes des Hans Schnatterpeck in Niederlana bei Meran halten, das 1503—1511 entstanden ist, sowie auf das sogenannte Turnier

in Innsbruck auf Schloss Tratzberg —, aber seine Wanderjahre müssen wir wohl sicher noch in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts ansetzen, da die Maler damals gewöhnlich gleich nach Vollendung ihrer Lehrzeit dieselben anzutreten pflegten. Ferner vermehrt Modern das Werk Schaeufelein's um einige wenige Bilder, die ihm in den letzten Jahren von verschiedenen Seiten zugeschrieben worden sind. Es sind dies die schon erwähnten Tafeln des Altarwerkes in Niederlana bei Meran, ein Studienkopf des Germanischen Museums (No. 229a) und vier Heiligenfiguren ebendaselbst (No. 227 u. 228). Ich habe diese Bilder noch nicht gesehen, kann daher keine Kritik üben, möchte aber der Vollständigkeit halber diesen undatirten und unbezeichneten Gemälden, noch ein ganz sicheres Werk des Meisters anreihen, das sich in der bischöflichen Pfalz zu St. Gallen befindet[1]). Es stellt die heilige Anna Selbdritt dar und ist mit dem Monogramm und der Zahl 1515 bezeichnet. Bis jetzt ist es in der Litteratur nirgends erwähnt. Es ist übrigens nicht identisch mit dem seit 1869 verschollenen Bilde gleichen Inhalts, das von einem Onkel Schaeufelein's nach Regensburg gestiftet wurde, denn dieses trug, wie überall ausdrücklich vermerkt wird, die Zahl 1507.

An dieser Stelle möchte ich auch erwähnen, dass die beiden Portraits in Wien (Kat. No. 1670 und 1671), die ich in meiner Arbeit über Schaeufelein nach der Beschreibung des Kataloges als Werke des Meisters angezweifelt habe — ich hatte sie damals noch nicht gesehen — sicher von Schaeufelein's Hand sind. Ich habe mich inzwischen durch den Augenschein davon überzeugt. Am Schlusse dieses Abschnittes würdigt Modern das im Berliner Kupferstichcabinet befindliche Oetting'sche Gebetbuch Schaeufelein's einer ausführlichen Besprechung und giebt ein genaues Verzeichniss der reizvollen und anmuthigen Miniaturen desselben, von denen er eine Anzahl im Text abbildet. Aus den Illustrationen dieses Gebetbuches, welche zum grossen Theil mythologische Stoffe behandeln, glaubt Modern auf eine italienische Reise Schaeufelein's in der letzten Zeit seines Lebens schliessen zu dürfen. Ich kann irgendwelche italienische Einflüsse nicht entdecken und theile deshalb Modern's Ansicht auch in diesem Punkte nicht.

Ich komme nun zu dem zweiten Theil, dem Versuche Schaeufelein mit dem Meister von Messkirch zu identificiren. Der Ausgangspunkt scheint mir für den Verfasser der Umstand gewesen zu sein, dass für Schaeufelein in den Jahren 1521–1540 verhältnissmässig wenige Bilder bis jetzt nachgewiesen sind, während gerade in dieser Zeit, nach Koetschau's Ansicht, die Werke des Meisters von Messkirch entstanden sein sollen. Modern's Bestreben ist es nun, diese Lücke in Schaeufelein's Thätigkeit dadurch auszufüllen, dass er für ihn die dem Meister von Messkirch zugeschriebenen Bilder in Anspruch nimmt.

Auf die Frage, ob der Maler dieser Bilder, wie Koetschau annimmt, in den Bodensee-Landschaften gelebt hat oder nicht, will ich hier nicht

---

[1]) Ich verdanke die Mittheilung über dieses Bild Herrn Dr. v. Tschudi.

näher eingehen. Zu einem sicheren Resultate ist doch nicht zu kommen. Ebensowenig will ich alles das berühren, was Modern über die angeblichen Beziehungen Schaeufelein's zu den Grafen von Zimmern — in deren Auftrag ein Theil der dem Messkircher Meister zugeschriebenen Bilder entstand — sowie die Thätigkeit des Nördlinger Meisters für dieselben auf anderem Gebiete erwähnt. Alles das sind nur Umstände, die es möglich machen, dass Schaeufelein der Meister der in Frage kommenden Bilder sein könnte, aber keine Beweise dafür! Als solchen führt Modern in erster Linie den Messkircher Altar selbst an, nach dem der unbekannte Meister von Messkirch seinen Namen erhalten hat. Dieser Messkircher Altar, sagt Modern, gilt nach einer alten Tradition in Messkirch selbst als ein Werk des Schaeufelein und man müsse dieser Tradition deshalb besonderen Werth beilegen, weil sie nur an einen Namen zweiten Ranges anknüpfe. Die Gebrüder Boisserée hätten bereits, wohl auf diese Tradition sich stützend, Schaeufelein als den Maler des Messkircher Altars genannt! Da wir nicht wissen, wie alt diese „alte“ Tradition ist — vielleicht ist sie ja auch erst in Folge der Zuschreibung der Gebrüder Boisserée entstanden, die ihre Bestimmung auf Schaeufelein vor ungefähr 80 Jahren machten — so wollen wir ihr nicht allzu grossen Werth beimessen. Ebensowenig kann ich die äussere Uebereinstimmung des Messkircher Altares mit Schaeufelein's Ziegler'schem Altar — ein Mittelbild, ein bewegliches und ein feststehendes Flügelpaar — sowie die Behauptung Modern's, dass Schaeufelein, der glaubenseifrige Protestant, die für die katholischen Grafen von Zimmern bestimmten Andachtsbilder nicht signirt hätte, als Beweise für Schaeufelein's Autorschaft dieser Bilder gelten lassen!

Dass aber der Messkircher Altar sowohl als die übrigen Bilder des Meisters von Messkirch in der Composition Verwandtschaft mit Schaeufelein-schen Arbeiten, besonders Holzschnitten, besitzen, ist meiner Meinung nach auch durchaus nicht überzeugend. Die Künstler waren damals nicht so scrupulös, um fremde Compositionen nicht zu verwenden, und vor Allem wird ein Schüler wohl nicht Bedenken getragen haben, gelegentlich einmal eine kleine Anleihe bei einem Werke seines Meisters zu machen, und als Schüler Schaeufelein's können wir, dank Koetschau's Ausführungen, wohl sicher den Messkircher Meister ansehen. Hieraus erklärt sich auch, dass einzelne Typen und Werkstattgewohnheiten Schaeufelein's in den Werken des Meisters von Messkirch sich nachweisen lassen, wobei zu bemerken ist, dass sich diese Abhängigkeit in den späteren Werken des Meisters verliert.

Auch hier muss ich aber nochmals ausdrücklich darauf aufmerksam machen, dass Modern in der Angabe von Verwandtschaften und Aehnlichkeiten mit Schaeufelein'schen Compositionen wieder viel zu weit geht und Verwandtschaften sieht, die absolut nicht vorhanden sind. Als Beispiel möchte ich die Fusswaschung des Meisters von Messkirch in St. Gallen anführen, die eine „getreue Wiederholung“ derselben Darstellung im Mömpelgarter Altar sein soll! An und für sich ist es schon gefährlich, den

Mömpelgarter Altar als Vergleichsmaterial heranzuziehen, da dieser durchaus kein characteristisches Werk Schaeufelein's, sondern zumeist von Schülerhand gefertigt ist, aber abgesehen hiervon beruht die angebliche Aehnlichkeit der beiden Compositionen auf einer gemeinsamen Dürer'schen Grundlage, wie Modern selbst richtig angiebt. Und zwar lehrt ein Vergleich der drei Darstellungen, dass die Composition des Bildes in St. Gallen unmittelbar auf das Dürer'sche Blatt aus der kleinen Passion (Bartsch 25) zurückgeht und nicht an die Tafel des Mömpelgarter Altares oder Schaeufelein's Holzschnitt aus dem speculum passionis anknüpft, denn die Stellung der Hände Christi und der Füsse Petri ist genau dem Dürer'schen Blatt entnommen, während Schaeufelein sie verändert! In der Versuchung Christi des Bildes in St. Gallen und des Mömpelgarter Altares kann ich ebenso keine andere Uebereinstimmung finden, als sie alle Compositionen gleichen Inhalts in dem ganzen Kunstbereich besitzen.

Am Schlusse seiner Arbeit giebt Modern zwei Abbildungen einer liegenden Petrusgestalt aus einem Christus am Oelberg. Die eine stammt vom Wildensteiner Altare, einem sicheren Werke des Meisters von Messkirch, die andere ist dem Bilde im Berliner Museum (Kat. 631) entnommen, das im letzten Kataloge desselben allerdings noch Schaeufelein zugeschrieben ist, aber neuerdings, wie eingeweihten Kreisen bekannt ist, ganz zweifellos ebenfalls den Werken des Meisters von Messkirch zugezählt wird. Modern scheint hiervon nichts wissen zu wollen, er sieht das Berliner Bild als einen allgemein anerkannten Schaeufelein an und folgert daraus, dass die eine Petrusgestalt, die des Berliner Bildes, wie er annimmt, von Schaeufelein's Hand sei, dass auch die andere, die des Wildensteiner Altares, und somit auch der ganze Wildensteiner Altar diesem Meister zuzuschreiben sei. Allerdings sind beide Petrusgestalten von einer Hand, da hat Modern ganz recht, aber das ist nicht die Schaeufelein's, sondern die Hand des Meisters von Messkirch, dessen selbstständige künstlerische Persönlichkeit Modern leugnet.

Auf Seite 89 der Modern'schen Arbeit finden wir ferner eine Abbildung der Federzeichnung in der Albertina mit den Heiligen Martinus und Apollonia. Nach Koetschau ist dieselbe der Entwurf zu einem nicht erhaltenen oder überhaupt nicht ausgeführten Gemälde des Meisters von Messkirch für das Grafenpaar von Zimmern, deren Schutzheilige Martin und Apollonia waren, nach Modern sogar der Entwurf zu den Innenflügeln des Messkircher Altares. Diese Skizze soll nach Modern's Ansicht „wie eine Urkunde bezeugen", dass Schaeufelein ihr Verfertiger sei. „Die gekräuselten und welligen Linien deuten auf die zittrige Hand des alternden Meisters"! Nun kann ich in dieser vorzüglichen Zeichnung durchaus keine unsichere Hand erblicken — was auch gar nicht nöthig wäre, denn Schaeufelein war zu der Zeit ihrer Entstehung höchstens 55 Jahre alt — aber ausserdem bin ich fest überzeugt, dass dieses Blatt mit Schaeufelein durchaus nichts zu thun hat. Ich habe mich vergeblich bemüht, in dieser Zeichnung speciell Schaeufelein'sche Eigenheiten zu finden. Ist die Albertinazeichnung,

was mir recht glaublich erscheint, wirklich der Entwurf zu dem Messkircher Altar, dann ist Schaeufelein sicher nicht der Meister desselben und damit fällt Modern's Behauptung, dass Schaeufelein mit dem Meister von Messkirch identisch sei, in nichts zusammen!

Zum Schlusse sei es mir gestattet, in grossen Zügen nur das kurz anzugeben, wodurch sich meiner Ansicht nach der Meister von Messkirch von Schaeufelein unterscheidet!

Seine Bilder besitzen, das ist nicht zu leugnen, Verwandtschaft mit Schaeufelein's Kunstweise, aber trotzdem bilden sie eine Gruppe für sich, die sich von dem Werke Schaeufelein's deutlich und vortheilhaft unterscheidet. Vor Allem ist der Meister von Messkirch Schaeufelein in coloristischer Beziehung bei Weitem überlegen. Er hat einen besseren Farbensinn und versteht es in seinen Werken eine Harmonie der Farben zu erzielen, wie sie Schaeufelein nie, selbst nicht im Ziegler'schen Altar, erreicht hat. Modern selbst hat dies auch recht gut erkannt und hält deshalb diese „Farbengluth“ für ein specifisches Merkmal der Bilder Schaeufelein's in des Meisters letzter Periode, vergisst aber hierbei ganz, dass wir gerade aus dieser Zeit datirte Bilder Schaeufelein's besitzen — ich verweise nur auf die bezeichnete „Anbetung des Lammes“ vom Jahre 1538 —, die durchaus keiner „Farbengluth“ sich rühmen können! Aber nicht nur in coloristischer, sondern überhaupt in jeder Beziehung ist der Meister von Messkirch Schaeufelein überlegen. Er ist, wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf, ein bei Weitem „eleganterer und feinerer“ Meister als der meist recht grobe Schaeufelein. Ein so anmuthiges und reizvolles Werk wie den Wildensteiner Altar zu schaffen, das überstieg Schaeufelein's künstlerische Begabung und deshalb müssen wir nach wie vor den Meister von Messkirch als eine selbstständige künstlerische Persönlichkeit betrachten, über die weitere Forschungen uns hoffentlich bald Gewissheit verschaffen!

U. Thieme.

Museen und Sammlungen.

Aus Florenz. Die beiden liegenden Putti aus Terracotta, die ursprünglich den Giebel des Verkündigungsreliefs von Donatello in S. Croce krönten und seit vielen Jahren verschollen waren, sind vor Kurzem in irgend einem Winkel des Klosters aufgetaucht. Sie haben vorläufig im ehemaligen Refectorium Aufstellung gefunden. Es ist nur zu wünschen, dass sie sobald wie möglich wieder mit dem Werke, zu dem sie gehören, vereinigt werden. Die strammen, heiteren Knäblein haben zum Theil Hände und Füsse eingebüsst. Im Haar und an der Gewandung hat sich die Vergoldung erhalten.

Die aus abgebrochenen Häusern und Kirchen des Mercato Vecchio stammenden Reste von Wandmalereien, die zeitweilig in demselben Refectorium von S. Croce Unterkunft gefunden haben, werden jetzt nach dem zweiten Hof von S. Marco überführt, wo sie mit Architectur- und Sculpturresten gleichen Fundortes zu einer Sammlung vereinigt werden.

In S. Trinità nehmen die Restaurationsarbeiten, die im vorletzten Jahre im Chore Reste der Fresken Baldovinetti's zum Vorschein gefördert hatten, ihren Fortgang. Einen neuen Schmuck erhält die Kirche durch das Grabmal des Bischofs Federighi von Luca della Robbia, das, aus dem Kirchlein S. Francesco di Paola entfernt, seit Kurzem in der zweiten Capelle links vom Chor in S. Trinità aufgestellt ist. In derselben Capelle wurden neuerdings auch Reste von Wandgemälden unter der Tünche blosgelegt. Und zwar an der linken Wand das Martyrium des h. Bartholomäus, an der rechten die Enthauptung einer Heiligen im Beisein mehrerer Krieger. An der Decke waren die Evangelisten gemalt, von denen nur geringe Spuren noch zu sehen sind. An der Aussenseite des Bogens der Capelle sieht man in einer gemalten Architectur Bartholomäus zwischen zwei verehrenden Engeln, im Rankenwerk darunter zwei Brustbilder von Heiligen. Der Stil dieser Wandgemälde erinnert an Jacopo da Casentino. Besonders ähneln die Engel draussen am Bogen und die Krieger mit den phantastischen Rüstungen auf der Hinrichtungsscene entsprechenden Figuren auf der diesem Meister zugeschriebenen Predella in den Uffizien (No. 1292).

Die Bilder der Propheten und Patriarchen, mit denen Jacopo da Casentino die Deckenfelder von Orsanmichele schmückte, sind jetzt

auch völlig von der Tünche befreit. Ihr Zustand bestätigt leider das Urtheil Vasari's, der bereits sie halb zerstört nennt.

In den Uffizien wird an der Herstellung der neuen, zur Vergrösserung der Galerie dienenden Säle gearbeitet. Die im unteren Stockwerk liegenden Zimmer, in denen die Künstlerbildnisse aufgestellt werden sollen, sind der Vollendung nahe. Im vorigen Herbste sind zwei neue Cabinete dem Publicum zugänglich gemacht worden. Sie wurden durch Umbau und Erweiterung des früher die Galerie Ferroni bergenden Saales gewonnen. Der Bestand der Sammlung Ferroni befindet sich jetzt in den Räumen des ehemaligen Klosters S. Onofrio in Via Faenza. In der Mitte des ersten der neuen Cabinete in den Uffizien ist an zwei Drehsäulen eine reiche Auswahl architectonischer Zeichnungen ausgestellt; an den Wänden hängen Cartons und Skizzen. Ein Theil derselben, worunter die Cartons von Lorenzo di Credi und von Bartolommeo, befanden sich früher in der Sammlung der Academie. Im zweiten Cabinet hat man die Miniaturportraits, Pastelle und einige kleinere Bilder, darunter Einiges aus dem Depot Hervorgeholtes, in geschmackvoller Anordnung vereinigt. Auch die beiden Antikensäle sind neu geordnet, wodurch besonders die Sala dell' Ermafrodite gewonnen hat. Aus dem Depot, das in den letzten Jahren die Venus von Credi und den feinen lionardesken Jünglingskopf von Boltraffio lieferte, wurden in diesem Winter einige Bilder in die Galerie aufgenommen: so ein kleines Madonnenbild aus der Schule Verrocchio's, eine thronende Madonna mit Kind zwischen Cosmas, Damianus, Dominicus, Franziscus, Laurentius und Johannes dem Täufer aus der Werkstatt Botticelli's, vermuthlich von derselben Hand, welche die beiden Sandro selbst zugeschriebenen Rundbilder der Madonna mit Engeln und Johannes in der Nationalgallery in London anführte und ein völlig ruinirtes grosses Bild der Anbetung der Könige, das früher bereits einmal gelegentlich ausgestellt war. Nur die Aufzeichnung der Gruppen der Anbetenden im Vordergrund dieses Bildes geht auf Botticelli selbst zurück. Sie zeigen die übertrieben lebhaften Bewegungen, die wir auf Werken seiner Spätzeit wie auf den Breitbildern aus dem Leben des Zenobius in der Galerie zu Dresden und in der Sammlung Mond in London oder auf dem Bilde mit der Geschichte der Virginia in der Sammlung Morelli zu Bergamo oder der Darstellung vom Tode der Lucrezia beim Earl of Ashburnham in London beobachteten. Die Ausführung der Tafel, wie wir sie jetzt sehen, ist das Meisterwerk eines Malers des XVII. Jahrhunderts. Er fügte auch die Reiterzüge im Hintergrunde hinzu. Die Aufstellung eines solch unerfreulichen Flickwerkes wäre im Interesse einer Galerie, die so reich an Machwerken ersten Ranges ist, besser unterblieben. An die Galerie von Parma hat die Galerie des Pitti die „Madonna del collo lungo“ von Parmigianino abgetreten und dafür ein treffliches Madonnenbild von Cima da Conegliano eingetauscht.

H. U.

Ausstellungen und Versteigerungen.

Die 27. Winterausstellung der Londoner Royal Academy.

Die diesjährige Ausstellung alter Meister in der Royal Academy war weniger bedeutend, als sie im Durchschnitt zu sein pflegt. Die zweite Galerie, welche gewohnheitsmässig die Niederländer vereinigt, war dieses Mal den Franzosen eingeräumt. Diese Veränderung war nicht glücklich. Die ersten französischen Künstler dieses Jahrhunderts waren zwar vertreten, aber keiner mit einem Hauptwerke und seiner Bedeutung entsprechend. Wenige Bilder repräsentirten die französische Kunst des vorigen Jahrhunderts. Das war ein magerer Ersatz für die Meisterwerke der holländischen Kunst, die sonst in diesem Raume immer ausgestellt waren.

Das beste Bild war von Boucher, No. 79, Mad. de Pompadour in ihrem Boudoir sitzend. Die malerische Gesammthaltung dieses Portraits in hellen zarten Farbentönen ist meisterhaft und von grossem Reiz, die Durchführung bis in die kleinsten Details besonders genau und sorgsam. Die schöne Dame selber ist etwas conventionell aufgefasst. — Die zwei Watteau's, No. 79 und 80, aus Dulwich College, sind geistreich componirt, haben aber leider durch Nachdunkeln viel von ihrer coloristischen Wirkung verloren.

No. 76 ist ein gutes Portrait von Greuze; wenn es Robespierre wirklich vorstellt, was bezweifelt wurde, ist es ein historisches Document. — Das kleine Portrait Paganini's, No. 48, von Delacroix giebt die dämonische Persönlichkeit des grossen Geigers treffend wieder. — Zwei historische Bilder von Delaroche, No. 47 und 49, und ein drittes, No. 65, von Delacroix, „Die Enthauptung Marino Faliero's", welches den Ehrenplatz einnahm, machten einen ganz veralteten Eindruck. — Von dem bösen Schicksal des Veraltetwerden schienen mir auch die bekannten Meissonier's im Besitze von Lady Wallace, No. 72, 74 und 75, schon ereilt zu werden. Von den grossen Landschaftern hebe ich bloss Corot mit zwei kleinen reizenden Landschaften, No. 63 und 70, hervor.

Diese Künstler waren besser und weit zahlreicher, wenn auch nur mit Bildern von kleinen Dimensionen, in der gleichzeitigen Ausstellung in der Grafton Gallery vertreten, besonders Corot, Millet, Daubigny, Diaz.

No. 113, das nicht gut erhaltene lebensgrosse Portrait einer Dame von van Dyck, aus der genuesischen Zeit des Künstlers, hatte auffällige

Proportionsfehler, coloristisch war es vornehm. — Der ganz im italienischen Geschmack componirte bekannte van Dyck, im Besitz des Herzogs von Westminster, No. 114, ist flott in dickflüssigem Impasto gemalt. Wegen der incorrecten Zeichnung und weil die Farbenstimmung allerdings eher abweichend ist, erweckte das Bild Zweifel an seiner Echtheit, welche mir indessen nicht gerechtfertigt erschienen.

Von den drei Bildern der spanischen Schule, die ausgestellt waren, ist der Murillo, No. 116, „Allegorie des triumphirenden Glaubens“ (oder die Anbetung der Immaculata), ein Meisterstück. In der spanischen Ausstellung war nichts Ebenbürtiges ausgestellt. Das Bild stammt aus Sta. Maria la blanca in Sevilla, aus der besten Periode des Künstlers. Die Composition hat die Murillo eigene natürliche Anmuth in der Raumausfüllung. Farbe und Helldunkel sind von grossem Reiz. Die Inbrunst der adorirenden Halbfiguren, deren Typen wohl mit Absicht aus dem gewöhnlichen Volk genommen sind, ist vielleicht etwas zu drastisch ausgedrückt, im glühendsten Licht sind sie vorzüglich modellirt. Die schwebende Immaculata ist sehr anmuthig und liebenswürdig. — No. 115, Portrait des Don Balthazar von Velasquez im Besitz von Lady Wallace ist wegen des dicken, undurchsichtigen Firnisses, mit dem das Bild bedeckt ist, kaum zu beurtheilen. — Ist No. 117, Bildniss einer Infantin, wirklich von Velasquez? Mir schien es nur eine Wiederholung zu sein und kein Original. Die zukünftige Königin von Frankreich sieht wie eine Zwergin aus und scheint aus dem Bild herauszufallen. Coloristische Vorzüge hat das Werk auch nicht.

Die bekannten grossen Landschaften von Claude Lorrain aus Grosvenorhouse gehören nicht zu seinen besten Leistungen. Von den sogenannten Titian's sah ich bloss No. 108, — eine arge Enttäuschung. Die Landschaft No. 106 war schon am 13. März nach Buckingham Palace zurückgesandt worden. — Die Tintoretto's (Skizzen) im Besitze von John Ruskin erregten Spott und Aergerniss; allerdings sind sie in einem miserablen Zustand und bieten dem Auge keinen Genuss. No. 103, „Der Doge im Gebet“, auf eine Leinwand, die schon einmal bemalt war, skizzirt, mit vielen Pentimenti, ist ein höchst geistreiches, lebensprühendes Werk.

No. 105, Das Paradies, ist zweifellos von Palma Giovane und nicht von Tintoretto. No. 112, Don Garcia Medici, von Bronzino, ist ein ausgezeichnetes Kinderportrait, mit grossem Raffinement und genauester Ausführung aller Details gemalt. Von den vielen Bildern in Besitz des Earl of Rosebery, die ich im Laufe der Zeit ausgestellt gesehen habe, das beste. Die im Besitz von Herrn Benson sich befindenden Bilder No. 110, Circe von Dosso Dossi und Christus, von seiner Mutter Abschied nehmend, von Correggio waren vor zwei Jahren in der ferraresischen Ausstellung und sind damals besprochen worden. Der Correggio erfreut sich seitdem in England eines wachsenden Ansehens, wahrscheinlich wegen des überschwänglichen Gefühlsausdrucks. Mir ist das Bild wenig sympathisch. Es sind nicht viele Jahre her, dass der erste Kunsthändler Italiens mich bat, dies Bild, welches damals in Florenz zum Verkauf ausgestellt war, mit

ihm zu besichtigen. Er kaufte es nicht, weil er es nicht für commerciabile hielt und ich redete ihm nicht zu.

Mit der öffentlichen Ausstellung der Schätze der Royal Academy, des Cartons von Leonardo und des Bildes von Giorgione, war ein oft geäusserter Wunsch erfüllt. Aus dem engen, nicht gut beleuchteten Raum der Diploma Gallery heraus waren die berühmten Kunstwerke in der dritten Galerie gut aufgehängt und beleuchtet. Ist der Erfolg ein günstiger gewesen? Einer der ersten Kenner alter Kunst in London vertraute mir seine Ueberzeugung, dass der Carton nur von Cesare da Sesto sein könne! In einer der angesehensten Wochenschriften Londons las ich, dass der Giorgione weder italienisch noch alt, sondern von einem Engländer dieses Jahrhunderts (dessen Name ich nie gehört hatte) gemalt sei. Ich halte an der Urheberschaft Leonardo's fest; der sogenannte Giorgione scheint mir Palma vecchio am nächsten zu stehen; bei der jetzigen Aufstellung trat die fehlerhafte Entwickelung des Körpers der weiblichen Gestalt noch mehr hervor.

Von italienischen Quattrocentobildern war nichts von Bedeutung ausgestellt. No. 152, Schule Fra Filippo's und Wiederholung einer bekannten Composition desselben, war wie eine gemalte Sculptur von übermässigem Impasto und bester Erhaltung.

Besser als das Quattrocento war das italienische Trecento vertreten in mehreren interessanten Werken.

Das Hauptstück der vierten Galerie war das herrliche Portrait des Thomas Morus von Holbein aus dem Jahre 1527, das oft ausgestellt und besprochen worden ist.

No. 142, van der Goes, Christus von seiner Mutter Abschied nehmend, im Besitz der National Gallery von Irland, ist ein höchst bedeutendes Bild. Christus ist auf einem Altarflügel allein dargestellt (der Flügel mit Maria fehlt); stehend, etwas über halb lebensgross, nach rechts gewendet, erhebt er in feierlicher Bewegung segnend seine Rechte, während die Linke sein Gewand festhält, welches in grossartigem Faltenwurf den Körper umhüllt. Das Antlitz des Heilands ist erhaben und doch rührend, vom tiefsten Schmerzgefühl durchdrungen, im höchsten Grade seelenvoll. Die Farben sind tief und glühend, die Farbenstimmung entschieden auf Ton gerichtet, der Farbenauftrag stark impastirt und saftig.

Christus steht in einem engen Raum oder vielmehr in einem Gehäuse, das sehr geschmackvoll im gothischen Styl decorirt ist. Ein Fenster oben lässt in das Freie blicken.

Dass van der Goes nicht der Maler sein kann, geht schon aus der vorstehenden Charakterisirung des Bildes hervor. Van der Goes ist gewiss nicht seelenvoll und seine Farbe ist kalt und wenig harmonisch.

Wer ist nun der Maler dieses trefflichen Bildes? Der Zeit und dem inneren Wesen nach steht er Memling unbedingt am nächsten und es wird sich schliesslich wohl heraustellen, dass Memling selber der Autor ist, obgleich Farbenstimmung und Typus abweichend sind.

Als vor zwei Jahren in dieser Galerie „der h. Victor mit einem Donator“ aus Glasgow allgemeine Bewunderung erregte, war ich beim ersten Blick überzeugt, dass das herrliche Bild von Memling sei.

Wenige Schritte von dem obigen Bilde hängt das Jugendwerk Correggio's, das denselben Gegenstand behandelt. Welch' ein Unterschied in der geistigen Auffassung und in der malerischen Behandlung.

Die englische Schule war, wie immer, vorzüglich vertreten, namentlich in Portraits von Reynolds und Gainsborough. Des letzteren blue boy No. 129, im Besitz des Herzogs von Westminster, wird man immer mit Vergnügen wiedersehen.

Die Ausstellung von Goldschmiedearbeiten war mehr historisch (wegen der vielen datirten englischen Stücke) interessant als künstlerisch.

A. von Beckerath.

Die Ausstellung spanischer Kunst in der New Gallery.

Von der spanischen Ausstellung hatte ich vorher nur Ungünstiges gehört, so dass sich bei meinem ersten Besuch unwillkürlich eine Reaction geltend machte.

Bedeutende Bilder aus dem Besitz des Herzogs von Wellington, Capitain Holford, Lord Northbrook und Dulwich College, die ich von früher kannte, sah ich mit grossem Genuss wieder. Leugnen will ich indessen nicht, dass es mich nach dem ersten längeren Besuch nicht mehr nach dieser Ausstellung hinzog und ich mich eigentlich zwingen musste, wieder hinzugehen. Es giebt in London viel Wichtigeres und Interessanteres zu sehen, als hier ausgestellt war. Der Total-Eindruck war kein günstiger, — diese dunkeln Bilder, die Gegenstände, die Auffassung verstimmen: es fehlt dieser Kunst die Heiterkeit und Lebensfreudigkeit. Zudem liess ein Blick auf die bestbeleuchtete Wand der Westgalerie, wo Sir Charles Robinson seine Myrmidonen in Reih und Glied aufgehängt hatte, gleich erkennen, dass man sich in gewählter Gesellschaft nicht befinde, welche Erkenntniss bei weiteren Studium befestigt wurde.

Die Wiederholungen und Copien überwogen, wirkliche Originale der Hauptmeister waren nicht viele.

Velasquez. No. 134, Der Wasserträger, eines der frühesten Bilder des Meisters, ist in der Farbe hart und nicht anziehend; tüchtig gezeichnet und durchmodellirt, hat es fast einen plastischen Charakter, es erinnert sofort an Caravaggio. – No. 135, Küchenstück, ist ähnlich, mit genauester Angabe aller Details wirkt es coloristisch noch monotoner. — No. 59, Don Balthasar in der Reitbahn (im Besitz des Herzogs von Westminster), ist oft ausgestellt und besprochen worden. Es gehört zu den besten Bildern, die hier ausgestellt sind. — No. 64, Don Balthasar als Jäger (dem Herzog von Avercorn gehörig), gefällt mir besser als die Replik desselben Bildes, welche (im Besitz des Herzogs von Bristol) im vorigen Jahre in der Royal Academy

ausgestellt war, ist aber auch wohl nur Wiederholung; die Erhaltung lässt zu wünschen übrig. — No. 48, Don Balthasar mit einem Zwerg (Earl Carlisle), ist ein bedeutendes Bild. Das kindlich Unbestimmte, Zögernde des kleinen Prinzen, der von dem Zwerge zum Vorwärtsgehen animirt wird, ist vorzüglich charakterisirt. Der Zwerg ist ein wahrer Kobold, gespenstisch und widerwärtig. In der Farbe ist das Bild lebendig und harmonisch, bedeutender ist es noch im Helldunkel, das an Pieter de Hooch erinnert. Durch seine packende Körperlichkeit wirkt der Zwerg so unbehaglich, — welch ein Spielgenosse für den künftigen König von Spanien! — No. 43, das in malerischer Beziehung vortreffliche und interessante Portrait Philipp IV. aus Dulwich College hatte man in die dunkelste Ecke der Westgalerie gehängt! Der König ist in reichster Kleidung auf hellem Grunde dargestellt. Das Bildniss macht den Eindruck eines bewussten Experiments, die verschiedensten Farben in einen einheitlich harmonischen Ton zu bringen, was vorzüglich gelungen ist, wobei das Antlitz Sr. Majestät schliesslich nur die Bedeutung eines Farbenelements hat. — Die geistige Belebung, welche diesem Bilde fehlt, hat in hohem Grade No. 107, Brustbildniss eines unbekannten jungen Mannes in schwarzer Kleidung, den Beschauer ansehend. Das Antlitz desselben ist bewundernswerth durchmodellirt: ganz von Luft umgeben, schwimmt es in Luft, wodurch eine ausserordentliche Lebendigkeit erzielt wird. Der fahle goldige Fleischton erinnert an Rembrandt's Werke aus den 50er Jahren. No. 98, als Pendant von No. 107 aufgehängt, das Portrait des Juan da Pareja, ist coloristisch eines der merkwürdigsten und pikantesten Bilder der Ausstellung, von sprühender Lebendigkeit des Ausdrucks. — No. 68, Francisco de Quevedo mit seinem Eisesblick durch die entstellende grosse Hornbrille, ist gerade kein anziehendes Bildniss. Die silberglänzende Carnation ist emailartig gemalt. — Von den Portraits der beiden Königinnen Philipp IV. schien mir keins eigenhändig. Am besten gefiel mir No. 19, das nicht gut erhaltene Bildniss der Marianne. — Das Doria-Portrait Innocenz X. schlägt jede Wiederholung, sollte sie auch eigenhändig sein, wie von No. 54 (im Besitz des Herzogs von Wellington) vermuthet wird. Ist das anmuthige Bild No. 44 im Besitz von Herrn G. Salting: Kind, Trauben essend, und ein Alter, wirklich von Velasquez? mir kommt es eher italienisch vor. — Das oft ausgestellt gewesene Bildniss aus Buckingham Palace des Don Balthasar, No. 57, ist in der Farbe gut, es fehlt ihm aber an Körperlichkeit und es ist wohl nur Wiederholung.

Murillo. An die Spitze der vielen Murillo's die hier ausgestellt sind, stelle ich No. 35, das Blumenmädchen aus Dulwich College, ein Werk aus einem Guss. Es ist, als wenn der Künstler hier den ihm passendsten Gegenstand gefunden hätte. Heitere Anmuth ruht auf dem Bilde und die dem Maler nachgerühmte Natürlichkeit kann sich nicht liebenswürdiger äussern. Die malerische Qualität ist ersten Ranges, woran auch die Landschaft einen guten Theil hat. — Die Immaculata, No. 46, ist coloristisch weniger anziehend, aber vortrefflich gezeichnet. Der Ausdruck der Jung-

fräulichkeit, Bescheidenheit und Schüchternheit in der Madonna ist sehr rein und edel. Das Motiv mit dem Spiegel ist gerade nicht glücklich, weil zu absichtlich. — No. 75, zwei Bauernjungens, aus Dulwich, sind sehr lebendig aufgefasst, in der Farbe aber schwer und düster. — Von den vielen Madonnen-Bildern hebe ich No. 72, im Besitz von Lord Wantage, als ein coloristisch bedeutendes Werk hervor. — No. 103, das berühmte Selbst-Bildniss, Lord Spencer gehörig, ist gewiss kein Original. — No. 36, das lebensgrosse Portrait des Don Andres de Andrade, ist ein stattliches Werk, es erinnert in der Auffassung an Velasquez, in der Farbe ist es zu dunkel und monoton. — No. 51, zwei Mönche aus der Franziscaner-Kirche in Sevilla, ist ein empfindungsvolles Bild, in der Farbe aber rauh und nicht anziehend. — No. 124—129, die Geschichte des verlorenen Sohnes darstellend, enttäuschten mich beim Wiedersehen, es fehlt doch an Bestimmtheit der Charakterisirung und an Prägnanz des Ausdruckes.

Zurbaran. No. 28 ist ein gutes Portrait einer Dame als hl. Elisabeth, mit erstaunlich lebhaften Farben, die allerdings etwas bunt wirken. — No. 39 ist ein höchst anziehendes Bild, obgleich fast ganz dunkel. Die an einem Tisch sitzende hl. Magdalena stützt ihren Kopf auf ihre rechte Hand und betrachtet einen Todtenkopf; die linke Hand ruht auf einem Stundenglas. Beleuchtet ist die Heilige durch eine Kerze, die vor ihr steht, in ihrem lieblichen Antlitz ist ein sehnsüchtiges Empfinden gar anmuthig ausgedrückt. Das Bild hat einen besonderen Zauber, den ich hauptsächlich der Beleuchtung zuschreibe.

Von Ribera war das bedeutende Bild im Besitz von Lord Northbrook, No. 61, die hl. Familie mit der hl. Catharina, ausgestellt, welches durch seine entschiedene Farbigkeit ein Trost für die Augen war, unter allen den dunkeln Bildern hier.

Gute Bildnisse von Domenico Theotocopulo il Greco waren No. 60 und 81, etwas schwer im Ton.

Unter den ausgestellten Sculpturen war nichts von irgend welcher Bedeutung.

Auch die Ausstellung von Stoffen, Spitzen, Stickereien, Waffen, Schmucksachen war wenig erfreulich.

Selbst die Majoliken (hispano-arabo) wofür die Engländer schwärmen, waren nicht besonders vertreten. *A. von Beckerath.*

Versteigerung der Gemäldesammlung Carl Gross in Wien (30. März 1896 und folgende Tage) durch L. Fischhoff.

Unter den etwa fünfzig Privatsammlungen Wien's, deren Schwerpunkt in den Gemälden liegt, war die des Herrn Dr. C. Gross eine der eigenartigsten. Sie enthielt sehr viele Bilder überhaupt, mehr als zweihundert, aber nur wenige gute. Alle erdenklichen Richtungen waren vertreten. Die meisten Bilder hatten ungewöhnlich stark durch Verputzung und neuerlich

durch weitgehende Uebermalungen gelitten. Mit diesen Umständen im Einklange standen die Preise, die jüngst bei der Versteigerung erzielt wurden: nur wenige gute, meist belanglose Posten.

Man hat einen reich illustrirten Katalog ausgegeben, der sehr rasch und flüchtig hergestellt ist und sich fast ausnahmslos an die willkürlichen, oft geradewegs Aergerniss erregenden Benennungen des Besitzers gehalten hat. Ich gebe hier einige kritische Bemerkungen. Von den Preisen, unter denen jedesmal die Erstehungspreise, ohne Zuschlag, gemeint sind, wird mitgetheilt, was durch Kleinheit oder Grösse bemerkenswerth ist.

No. 1. Sog. Amberger, jedoch ohne jede Beziehung zu diesem Meister: Bildniss Kaisers Carl V. (16 fl.). — No. 2. Angeblich H. v. Balen: Diana und Aktaeon. Von einem Antwerpener um 1650 aus der Nähe des Frans Wouters und ein wenig mit Simon de Vos verwandt. Als Malgrund habe ich Eichenholz notirt und nicht Kupfer, wie es im Catalog steht (175 fl.). — No. 3. Nicht J. v. Balen, sondern deutsch vom Ende des 16. Jahrhunderts: Himmelfahrt Mariae. Weiches Holz (30 fl.). — No. 4. Angeblich Marco Basaiti, aber bis zur Unkenntlichkeit verdorben: Christus (65 fl.).

No. 6. Angeblich Boltraffio: Madonna. Vorzügliches mailändisches Bild aus der unmittelbaren Nachfolge des Lionardo. Verhältnissmässig gut erhalten. Gegen Boltraffio spricht die Form der Hände und Füsse des Kindes. Besonders die grosse Zehe hat eine andere Haltung, als sie uns auf dem beglaubigten Boltraffio im Louvre (Madonna Casio) und auf den danach bestimmten Bildern begegnet. Auf Cesare da Sesto sollte nach meiner Ansicht das Bild einmal genau geprüft werden, das um 1150 fl. an L. Wittgenstein in Wien abging, einen Sammler, der auch einige andere interessante Italiener sein eigen nennt, wie z. B. einen signirten, sehr wohl erhaltenen Marco Palmezzano und jene zwei Vorderseiten von zwei früh quattrocentistischen Cassones, die im „klassischen Bilderschatz“ reproducirt sind.

No. 7. Wohl richtig als Dirck v. Bergen verzeichnet: Landschaft mit Kühen (60 fl.). — No. 8. Ein fast zu Tode gemarterter Herri Bles: Landschaft mit der Predigt Johannis (21 fl.). — No. 9. Angeblich Orizonte, aber viel näher bei Oriente: unbedeutende Landschaft (13 fl.). — No. 10. Jan Blom: Landschaft. Felsige Gegend. In den vorderen Gründen Schafe und Ziegen mit mehreren Hirten. Signirt: „Jan BLom Fecit“ in sauberen Zügen. Das Bild wurde von Dr. Gross vor mehreren Jahren auf der Versteigerung Flateau in Wien gekauft und das noch in ganz gutem Zustande. Jetzt ist es übermalt (20 fl.). Jan Blom ist ein Zeitgenosse des Adriaen v. de Velde und scheint mit ihm gelegentlich zusammen gearbeitet zu haben. (Vergl. Bredius im Haager Galeriewerk S. 96.) Bei Hoet sind mehrere Werke von ihm erwähnt (I. S. 8, 168, 207, 210, 323 f. Vergl. auch „Oud Holland“ VIII, 219, Repert. f. K. W. XII, 45 und XIV, 260 f). Im Ferdinandeum zu Innsbruck ein signirtes Bild, No. 667, das den Künstler als Wouwerman-Nachahmer kennzeichnen würde, wenn nicht die signirte Landschaft hier in der Sammlung Gross ziemlich auf Berghem's Einfluss hinwiese. Im Katalog

der Versteigerung Endris (Jurié) Wien 1891 ist auf meine Anregung hin eine Rothsteinzeichnung (No. 23) als Jan Blom katalogisirt worden, da sie nach frischer Erinnerung an das Bild der Sammlung Gross zahlreiche Analogien mit dem erwähnten signirten Bilde erkennen liess. Unter den Zeichnungen und Gemälden der holländischen Italiker mögen noch manche unerkannte von Jan Blom versteckt sein.

No. 11. Faustino Bocchi: Maskerade. · Signirt:

„FAVSTINVS BVCKHVS
FACIEBAT . . . .“

Grossköpfige Caricaturen halten einen Aufzug ab. Der genannte Brescianer Maler, von dem in der Pinacoteca communale zu Brescia zwei beglaubigte Bilder mit Pigmaeenkämpfen zu sehen sind, ist jetzt wenig beachtet, daher auch der geringe Preis von 16 fl.! für das Bild der Gross'schen Versteigerung. Von demselben Caricaturenmaler scheint mir eine Versuchung Antonii im Schloss Austerlitz zu sein, sowie zwei mittelgrosse Breitbilder mit kämpfenden Missgestalten, Werke, die vor etwa fünf Jahren vom Grafen Ed. Gaston von Pettenegg in Wien gekauft worden sind. Nicht ganz ohne Berechtigung war ihm auch ein zweites Bild mit Zwergen in der Sammlung Gross zugeschrieben (No. 12), das auf der Versteigerung von Ed. Gerisch erworben wurde.

No. 13. Angeblich Ferdinand Bol. Nach meiner allerdings blassen Erinnerung eine gute Copie nach dem monogrammirten Lievensz bei Czernin in Wien. (Bleibt zu überprüfen 62 fl.). — No. 15. Dem Balthasar v. d. Bossche zugeschriebenes Gesellschaftbild von roher Mache, das mit 38 fl. abging. — No. 16. Andries Both: Bettler. Gutes Bildchen, wohl richtig benannt, wenigstens nach einer Vergleichung mit dem signirten Andr. Both bei Karpf in Wien. (Ueber dieses Bild und einige andere Werke des genannten Malers vergl. jüngstens „Chronique des arts et de la curiosité“ 1895. Nachträge zu dem angedeuteten Artikel stelle ich gelegentlich für meine kleinen Galeriestudien zusammen.) Das Bildchen der Sammlung Gross kam um 15 fl. an einen jungen Wiener Sammler. — No. 17 und 18. Irrthümlich dem R. Brackenburgh zugeschrieben, übrigens schwer zu bestimmen. No. 19. Ganz unrichtig Bramer genannt. — No. 20. Dem älteren Peeter Brueghel mit Unrecht zugeschrieben, aber ein gutes altes, wohl erhaltenes Bild. Landschaft, nach meiner Erinnerung mit Regenstimmung. Schien mir von Seb. Vranck zu sein, was ich übrigens erst selbst überprüfen möchte. Um 45 fl. an H. O. Miethke. — No. 22. Ein sehr fraglicher Philipp de Champagne (110 fl.). — No. 24. Ein falscher Corot (als „M. Coic“ katalogisirt 15 fl.). — No. 25. Ein verdorbener J. J. Cossiau (als „Cossian“ katalogisirt), auf dem ich vor einigen Jahren eine Signatur gelesen habe: „J J D Cossiau“. Italisirende Landschaft (20 fl.). No. 26. Dem A. v. Croos zugeschrieben: gut erhaltene Landschaft von einem mittelmässigen Holländer. No. 27. Furchtbar geschundenes Bild, vielleicht die Ruine eines Thomas de Keyser: Dame in einer Landschaft (99 fl.), an Lichtmann. No. 28. Deutsche Copie nach einem italienischen Bilde, wohl nach einem von Francesco de' Rossi (Salviati 41 fl.). — No. 29. Deutsche

Madonna, wie es scheint, aus dem spätesten 16. Jahrhundert (115 fl.). — No. 31. Nicht deutsch, sondern niederländisch aus dem 1. Viertel des 16. Jahrh.: Anbetung durch die Magier. Kräftig behandelt, ganz aus der Nähe der Anbetung durch die Könige in der Galerie Schönborn in Wien, aber anders componirt, kleiner und von derberer Mache (60 fl.). — No. 33. Kleines deutsches Bildchen mit Zügen von Elsheimer und Rottenhammer; furchtbar verputzt: Versuchung Christi (11 fl.). — No. 34. Zwei böse mitgenommene sehr gesellenmässig und roh behandelte deutsche Altarflügel aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — No. 38 und 39. Der Barbara Regina Dietzsch zugeschrieben: zwei kleine feine Stillleben, wie es heisst, aus Penther's Sammlung. Beide um 42 fl. an Baron Werner. — No. 41. Vom jüngeren Droochsloot: Eine Plünderung. Um 42 fl. an H. O. Miethke. — No. 42. In Farben gebrachte Copie nach Dürer's Stich mit der Satyrfamilie. Ich habe dasselbe Bild vor Jahren in grausam verriebenem Zustande bei Dr. Gross gesehen. Nunmehr ist es grösstentheils neu gemalt. — Bei No. 43: Die Falschspieler, ist der Name Duyster gänzlich aus der Luft gegriffen. Das kleine Bildchen könnte eine kleine Copie nach Manfredi oder Valentin sein (20 fl.). — No. 45. Angeblich Elsheimer, aber vermuthlich holländisch aus der Nähe des Esaias van der Velde: Der Ueberfall (15 fl.). Es ist höchste Zeit, dass dieses feine Bildchen in hoffentlich vorsichtigere Hände kommt. Denn auch hier sind Wirkungen ungeschickter Putzversuche erkennbar. — No. 46. Kein Carel Fabritius, sondern eine schlechte Copie nach einem Rembrandtisten, Circumcision (20 fl.). — No. 47. Keine Spur von Lely: Bildniss. — No. 49 und 50. Zwei wohl erhaltene figurenreiche Bildchen, die nach meiner Ansicht mit Recht als Werke des Franz de Paula Ferg katalogisirt sind. Beide zusammen 90 fl. — No. 52. Schwacher Vlaeme aus der Richtung des Frans Floris: Susanna und die beiden Alten. Um 50 fl. an Lichtmann. — No. 53. Ein Concert. Etwas rohes Bild aus der Richtung des Louis de Caulerij, von dem ein feineres Bild seit Kurzem in der Kunsthalle zu Hamburg sich befindet.[1])

No. 64. Lucas Gassel: Landschaft mit Juda und Thamar. Um 145 fl. (an Constantin Curti?). Richtig benannt nach der Vergleichung mit dem monogrammirten Gassel in der Kaiserlichen Galerie zu Wien und einem kleineren Bilde in der Sammlung des Schottenstiftes. Wenigstens kehren auf diesen Bildern jedesmal der gute Hirt bei einem Zaune im Mittelgrunde wieder und die eigenthümlich stilisirten Brombeerhecken im äussersten Vordergrunde. (Das monogrammirte Werk des Gassel in der Galerie des Wiener Schottenstiftes habe ich beschrieben im Feuilleton der „Wiener Zeitung" vom 6. Februar 1896.)

No. 68. Norbert Grund: Garten-Szene, gutes, nettes Bildchen, durch einen alten Stich von Johann Balzer (1777) beglaubigt (65 fl.). Auch die vorhergehende Nummer war als N. Grund überzeugend (81 fl.), desgleichen die kleinen Bilder No. 69 und 70. — No. 71 und 72. Zwei furchtbar verputzte

---

[1]) Hierzu „Hamburger Nachrichten" vom 7. März 1896. Vielleicht ist Louis de Caulerij identisch mit Van Mander's Lois van Brussele.

Guardis. Zusammen 245 fl. - No. 76. Unbestimmbare Ruine eines Stilllebens aus der Richtung des W. C. Heda (60 fl.). — No. 77. Zechende Bauern aus der Nähe des Egbert van Heemskerck. (Es ist fast selbstverständlich, dass ein derlei Bild wieder einmal als Maerten van Heemskerck katalogisirt wurde.) — No. 79. Kein Bart. v. d. Helst (300 fl.). — No. 80. G. Hoet, wohl erhalten. War nicht Bestandtheil der Sammlung Gross, sondern mit einigen wenigen anderen Bildern aus fremdem Besitze eingeschoben. - No. 88 und 89 vom dunklen Hooremans, richtig benannt um 130 fl. zusammen an H. O. Miethke. — No. 91. Deutscher Flügelaltar noch aus dem 16. Jahrhundert; übel zugerichtet und zerstreuter Weise als italienische Arbeit katalogisirt (80 fl.). – No. 95. Gutes spanisches oder neapolitanisches Bild, das ich nicht zu bestimmen vermag (10 fl.). — No. 108. Signirter F. C. Janneck: Gesellschaftsbild von tadelloser Erhaltung. Um 245 fl. an Dr. Prager. — No. 109. Kleines Bildniss aus der Nähe des Th. de Keyser (55 fl.). — No. 114 und 115. Zwei Bildchen mit Schmieden. Vor Jahren las ich auf einem die alte echte Signatur „. . . Lundens“. Seither scheinen mir beide Bilder sehr durch allerlei Wegnehmen und Hinzuthun gelitten zu haben. In der Darmstädter Galerie sah ich vor mehreren Jahren ohne Nummer einen voll bezeichneten Lundens, der ebenfalls eine Schmiede darstellte und in der Stimmung den beiden Bildchen bei Dr. Gross verwandt war. — No. 120. Nach meiner Ansicht eine gemeinsame Arbeit des Vanvitelli und Jan Miel: römische Architectur und viele Figuren. Um 150 fl. durch Wilhelm Horn an einen jungen Wiener Sammler. No. 121. Nicht Momper, sondern im Stil der letzten römischen Arbeiten des Paul Bril, aber vermuthlich von späterer Hand. Landschaft mit nackten Figuren. - No. 122. Angeblich L. v. Moni, vermuthlich Copie nach ihm (25 fl.). — No. 123. Kein Morone (52 fl.). — No. 124. Kein Mosscher, sondern Ruine eines Corn. Dubois (81 fl.). — No. 125. Angeblich Jan Mostaert, eher Richtung des Gerard David: Kleinstes Hausaltärchen, nach meiner Erinnerung oben halbrund abgeschlossen, mit einer fein durchgebildeten Darstellung der Geburt Christi (18 fl.!!). – No. 126. Kein Moucheron. — No. 127. Kein Moeyaert. — No. 128. Als Aart van der Neer denkbar (76 fl.). — No. 129. Ruine eines Netscher, um 40 fl. an Wittgenstein. No. 130. Wohl mit Recht dem Neufchâtel zugeschrieben, obwohl das kleine Format auffallend ist. Bildniss eines Gelehrten, der ein Buch in der Hand hält. Erinnerte mich lebhaft an den in seiner Benennung vollkommen überzeugenden Neufchâtel (Herr mit einer Pincette in der Hand) in Darmstadt. Gutes Bildchen, wenngleich nicht ohne Retouchen. Um 90 fl. an H. O. Miethke. — No. 132. Vermuthlich Cuyp, Aelbert oder Benjamin, nicht Jacob Geritz: lebensgrosses Bildniss einer ältlichen Frau von unangenehmen Gesichtszügen. Ging um 100 fl. an Lichtmann (?).

No. 133. Wie mir scheinen will von J. de Grooth, der durch sichere Bildchen in der Coblenzer städtischen Sammlung bekannt ist. Ob Copie nach Jan Steen, ist mir zweifelhaft: Scene in einer Schule. (Ueber den genannten seltenen Künstler vergl. Houbraken, Van der Willigen und Bredius in „Oud Holland“ V. S. 64 f. Von ihm dürfte auch sein No. 159

im Städel'schen Institut zu Frankfurt). — No. 146. Angeblich „Nürnberger Meister von 1520“: Darstellung von Nürnberg'schen Rathsherren aus dem Jahre 1520, aber sicher viel später gemalt. Man beachte doch die Thür in den Formen der Spätrenaissance im Hintergrunde. Die angebliche Signatur: Crelius scheint mir auf sehr phantasievoller Lesung zu beruhen. — No. 151. Nicht Patenier, sondern schwache Arbeit in der Art Gassel's aus der Zeit seiner Bilder mit auffallend grossköpfigen Figuren. Um 150 fl. an Lichtmann. — No. 152. Sicher nicht Paudiss, sondern ein moderner, geschickter Maler aus Lenbach's Kreisen (34 fl.). — No. 155. Signirtes, gut erhaltenes Nachtbild von Egbert v. d. Poel (105 fl.). — No. 156. Vielleicht als Francesco da Ponte richtig benannt: Geisselung Christi. Hat gelitten (20 fl.). — No. 157. Als Porbus verzeichnet, ist mir entgangen, wäre mir aber doch aufgefallen, wenn es wirklich ein Porbus gewesen wäre. — No. 159. War sicher einmal etwas Besseres als ein Tobias Querfurt, ist aber bis auf wenige Stellen verdorben. — No. 160. Naiver Weise als „Razzi“! katalogisirt, ist offenbar eine niederländische Copie nach Sodoma: Leda mit dem Schwane.

No. 162. Verhältnissmässig gut erhaltenes, männliches Bildniss in halber Figur von einem Regensburger, Passauer oder Linzer Meister. Wenigstens ausgesprochener Donaustil. Eine Zuschreibung fällt schwer, obwohl in jüngster Zeit gerade den Bildnissen dieser Art viele Aufmerksamkeit gewidmet worden ist. Nach meiner Ansicht ist das vorliegende Portrait, das aus dem Jahre 1530 stammt, weder von Feselen noch vom Meister des Schönitzbildnisses und der Holzhausenportraits, die F. v. Marcuard vor Kurzem zusammengestellt hat, noch von Altdorfer oder M. Ostendorfer, sondern von einem bisher nicht studirten Oberdeutschen. Rechts am Baumstamme steht in sicher alten Zügen die Jahreszahl 1530 und darüber ein weniger zuverlässiges L, durch dessen Stamm gegen oben schief ein v oder o gelegt ist. Das Monogramm hat dazu Anlass gegeben, das Bild als Lucas van Leyden in den Handel zu bringen. Als solches ist es auch von Dr. Gross vor etwa einem Jahre in einer Wiener Kunsthandlung erworben worden. An niederländische Herkunft ist ganz und gar nicht zu denken, und bei Putzversuchen begann die Farbe des Monogrammes sich zu lösen, wogegen die Jahreszahl standhielt. Zur Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit wird vielleicht eine Beschreibung der Rückseite mit Wappen und Inschriften Beitragen. Ich selbst kann die Sache jetzt nicht verfolgen, da ich andere Arbeiten vor mir habe und mich nicht verpflichtet fühle, in einem Auctionsbericht mehr zu geben, als was sich aus dem augenblicklich vorhandenen Wissensvorrath beibringen lässt. Die Rückseite des Bildes zeigt symmetrisch vertheilt, vier einfache Wappen mit Familiennamen darüber und nochmals die Jahreszahl 1530: 1. „(H)aidnreich“, darunter im Wappenschilde: ein Mann auf einem Dreiberge; 2. „Sawerer“: zwei Harnischarme, die ein Schwert halten; 3. „Staindorfer“: drei Felsenzacken; 4 „Armsperger“: schwarzer Adler. Mitten quer über die Inschrift: „KVM GLICK MIT FREIDEN“. Malgrund: weichesHolz, wohl Linde. Weisser Grund nicht deutlich

nachweisbar, vielleicht ganz dünn. Das Alter des Dargestellten ist auf der Vorderseite in folgender Weise ersichtlich gemacht: „SEIN . ALTER . IM . 24 . IAR“.

No. 167. Sog. Tintoretto. Absolute Albernheit, hier diesen Namen zu nennen. — No. 168. Angeblich Domenico Robusti; ist eine Copie. — No. 169. Kein Rottenhammer. — No. 170. Ruine eines wirklichen Rottenhammer (32 fl.).

No. 171. Angeblich P. P. Rubens: „Bildniss einer holländischen Dame“. Der Stil des Bildes entspricht Dem, wie man ihn in Brüssel und Antwerpen als den des Adam van Noort festhält, wobei ja freilich die sicher beglaubigten unanfechtbaren Grundlagen zur Vergleichung fehlen. Angeblich findet sich auf der Stuhllehne die Jahreszahl 1620, die ich nicht überprüft habe. Ist sie echt, so lässt sich Rubens mit Bestimmtheit ausschliessen, da er um 1620 ganz anders gemalt hat, als man es hier auf dem Bilde der Sammlung Gross bemerkt. Die Rückseite ist bemalt und weist eine gute vlamische Landschaft auf, die mit der Richtung des Tobias Verhaeght augenscheinlich zusammenhängt. Das interessante, gut erhaltene Bild wurde um 4900 fl. zurückgekauft. — No. 172. R. Savery: Bauernfest vor einem Wirthshause. Signirt und mit 1608 datirt. Ziemlich hart mitgenommen, aber als echt erkennbar und nicht ohne Interesse. (Vergl. meine kleinen Galeriestudien I. S. 50 Anm. (60 fl.). — No. 173. Feiner signirter Kremser Schmidt: Kleine heilige Nacht (62 fl.). — No. 174. Richtung des Daniel Seghers, aber nicht von ihm: Blumenkranz, über 200 fl. — No. 180. Nicht D. Stoop, sondern fast sicher Palamedes Palamedesz: Reitergefecht (110 fl.). — Die Teniers und der Terborch imaginär.

No. 185. Dem E. Thoman von Hagelstein zugeschrieben, u. z. auf Grundlage eines Monogrammes, das aus einem T gebildet ist, durch dessen Schaft querüber ein Andreaskreuz gelegt ist. Der Stil weist das Bildchen ins Gefolge Elsheimer's, wonach die Benennung einstweilen nicht ganz abzuweisen ist. (Ueber Hagelstein als Elsheimerianer spricht Sandrart. Neuerlich vergl. Bode: Studien zur Geschichte der holl. Mal. S. 317, die Geschichte der deutschen Malerei von Janitschek S. 521 und Woltmann-Woermann G. d. M. 874.)

No. 218. Ungereimter Weise als Andrea del Sarto. — No. 219. Copie nach Tizian, nicht ohne Interesse: Darstellung des Antoniuswunders mit dem misstrauischen Gatten. Augenscheinlich eine alte Copie nach dem zwar allbekannten, aber durch die Zeit und Uebermalungen fast zu Grunde gerichteten Wandgemälde in der Scuola del Santo zu Padua. Kam um 50 fl. zu Ed. Gerisch.

No. 221. Nicht Es. v. d. Velde, sondern so gut wie sicher Sebastian Vrancks: Landschaft mit Reitern (145 fl.). — No. 222. Verputztes und verschmiertes Köpfchen. Wohl Copie nach einem venezianischen (?) Vorbilde. Derselbe Kopf, aber in anderer Umgebung, kam vor Kurzem auch auf der Helbing'schen Auktion vom März 1896 in München vor (als No. 711 und als florentinisch). Vielleicht gehen beide auf ein gemeinsames Original zurück. Nach der Abbildung zu schliessen, war das Münchener Exemplar viel besser. — No. 224. Grosses venezianisches Bild aus der Zeit und

Richtung des jüngeren Palma. Offenbar wegen der ungewöhnlichen Abmessungen, die eine Aufstellung in gewöhnlichen Wohnräumen ausschliessen, um ungefähr 200 fl. verschleudert. — Bei No. 229 und 230 die Namen Jan Victoors und Rogier van der Weyden gänzlich aus der Luft gegriffen. - No. 231. Sehr schwacher Wynants mit entschieden falscher Signatur (155 fl.).

Th. v. Fr.

Versteigerung der Gemäldesammlung Alexis Schönlank zu Berlin (28. und 29. April 1896) durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zu Köln.

Die Versteigerung der umfangreichen, relativ jungen und wenig bekannten Sammlung Schönlank fand unter starker Betheiligung statt. Das Ergebniss blieb jedoch unter den Erwartungen, die der prunkhafte und anspruchsvolle Katalog geweckt hatte. Die Sammlung enthielt nicht weniger als 217 Bilder, von denen nur ein kleiner Theil der Erwähnung an dieser Stelle werth erscheint.

No. 1. Willem van Aelst, Stillleben. Tüchtiges Bild, dessen dunkler Grund nicht mehr vollkommen erhalten ist (300 M., Schwarz, Wien, Kunsthandel). — No. 3. Ferdinand von Apshoven, Die Mahlzeit. Voll bez.. Lehrreich, weil Arbeiten dieses Nachahmers des Teniers öfters als Werke seines Lehrmeisters gezeigt werden (270 M., Jean Klein, Mainz). — No. 6. Hendrik Averkamp, Belustigung auf dem Eise. Bez. mit dem Monogramm. Feines, doch schlecht erhaltenes Bild (530 M., Oeder, Düsseldorf). — No. 8. Cornelis Bega, In der Schenke. Voll bezeichnet. Tüchtige Arbeit des Meisters (510 M., Peil, Düren). — No. 9. Bernardo Belotto, Ansicht einer italienischen Stadt. Wurde, wie der Preis zeigt, nicht ernst genommen: in der That eine Nachahmung (330 M.). — No. 13. Herri met de Bles, Landschaft mit der Busspredigt des Johannes. Charakteristische Arbeit des Meisters. Das Käuzchen fehlt nicht (620 M. billig, Bourgeois, Köln, dann Brüsseler Museum). — No. 16. Pieter de Bloot, In der Schenke. Voll bez. und dat. 1635. Echt, aber schlecht erhalten (420 M.). — No. 18. Ferdinand Bol, Bildniss eines Gelehrten. Stellt vielleicht Rembrandt's Vater dar. Aus der Sammlung Burger-Thoré. Besonders fein, wohl erhalten, durchsichtig und leuchtend in der Färbung, Rembrandt nahe (1000 M., Frau Prof. Backhoven, Basel). — No. 21. Leonard Bramer, Die Beschneidung Christi. Gutes Bild des Meisters (500 M., Nellessen, Aachen). — No. 22. Adriaen Brouwer, Brustbild eines Bauern. Das Bild hat etwas gelitten (1160 M., Sedelmeyer, Paris). — No. 26. Paolo Caliari, gen. Veronese, Catharina Cornaro die Krone von Cypern dem Dogen von Venedig überreichend. Anscheinend Copie nach Veronese (6250 M., Antwerpener Privatbesitz). — No. 27. Govaert Camphuysen, Thierstück. Voll. bez.. Aus der Sammlung Sellar. Dort (No. 14) als „Cuyp“. Tief gefärbtes, energisch behandeltes Bild von grosser Wirkung (2850 M., Bourgeois, Köln). — No. 30. Pieter Codde, Die Trictac-Partie. Eher von Hendrich Pot (nach Bre-

dius und Dahl). Coloristisch fein, nicht vollkommen erhalten (960 M., Werner Dahl, Düsseldorf). — No. 33. Joos van Craesbeeck, Musicirende Bauern. Interessantes Bildchen (380 M.). — No. 34. 35. Lucas Cranach d. Aelt., Bildnisse des Kurfürsten Johann Friedrich und seiner Gemahlin. Diese aus der Sammlung Buchner in Bamberg bekannten Portraits stellen nicht den sächsischen Kurfürsten und seine Gemahlin dar. Sie sind bez. mit dem Schlangenzeichen (aufgerichtete Flügel) und dat. 1529. Als Arbeiten von mittlerer Qualität wurden sie verhältnissmässig hoch bezahlt (No. 34 — 3250 M., Knödler, New-York; No. 35 — 2650 M., Sedelmeyer, Paris). — No. 37. Aelbert Cuyp, Der Halt bei der Fontaine. Ganz in der Manier des Meisters und von schöner Wirkung, doch blieb die Autorschaft Cuyp's nicht unbestritten: echt (nach de Groot) (2150 M.). — No. 46. Joost Droochsloot, Dorfstrasse. Voll bez. und dat. 1634. Unter den vier Arbeiten des Meisters, die der Katalog aufführte, die beste (710 M., Dr. Kraus, Ruhrort). — No. 50. J. A. Duck, Musicirendes Paar. Durch Restaurirung arg entstellt (350 M., Privatbesitz, München). — No. 54. Anton van Dyck, Bildniss Carl's I. von England. Als eigenhändige Arbeit des Meisters bestritten, durch Restaurirung des Charakters beraubt (5050 M., Sedelmeyer, Paris). — No. 56. Nicolas Elias, Die Vorsteherinnen eines holländischen Waisenhauses. Sicher nicht von dem Meister. Der tüchtige Autor wird bei der mässigen Erhaltung des Gemäldes schwer zu ermitteln sein (500 M.). — No. 60. Jan Fyt. Viele Hunde sind des Haasen Tod. Bedeutende Arbeit des Meisters, nur etwas lahm in der Erfindung (4100 M., Scribe, Gent). — No. 64. Jan van Goijen, Canallandschaft. Voll bez. und dat. 1631 (echt?). Etwas verputzt, sonst eine gute Arbeit des Meisters (890 M., Dr. Kraus, Ruhrort). — No. 73. Jan Hackaert, Abendlandschaft. Sicher nicht von dem Meister und wohl späteren Datums. Möglicherweise nach Aart v. d. Neer (1050 M.). — No. 74. Dirk Hals, Galante Unterhaltung. Nicht vollkommen erhalten, sonst von guter Qualität und des Meisters würdig (320 M., Dietz, München). — No. 75. Derselbe, Musikalische Gesellschaft. Von weit schwächerer Hand (320 M., Jean Klein, Mainz). — No. 78. Carel Hardy, Raucher und Trinker. Einzig bekanntes, schwaches Figurenbildchen von dem sonst nur als Stilllebenmaler (Braunschweiger Galerie) vorkommenden Meister (120 M., Conze). — No. 90. Melchior Hondecoeter, Geflügelhof. Sehr wirkungsvoll, aber unzweifelhaft neueren Datums (2200 M., Privatbesitz, Düren). — No. 93. G. Horst, Isaac segnet Jacob. Aus der Sammlung Prächter in Frankfurt. Dieselbe Composition von dem Meister im Berliner Museum. Der sehr seltene Rembrandt-Schüler ist sonst nur in Dublin und in der Sammlung Thiem — mit einem Stillleben — vertreten (nach de Groot) (1300 M., Molineus). — No. 97. Claude de Jonghe, Madonna mit dem hl. Laurentius. Bez.: G d jongh fecit 1634. Das im Stile Rubens' ausgeführte Bild rührt nicht von dem Utrechter Landschafter Claude de Jonghe her (nach de Groot). (270 M., Voltz). — No. 100. Willem Kalf, Frühstücksbild. Tüchtiges Bild, das van Beijeren näher zu stehen scheint als

Kalf (360 M.). — No. 103. Kölner Meister des Todes Mariae, Bildniss eines jungen Mannes. Scheibler schwankt in der Bestimmung dieses hübschen, anscheinend etwas verputzten Portraits zwischen dem Meister des Todes Mariae und Barthel Bruyn. In der That erinnert die Arbeit an beide Meister, ohne doch für einen von beiden durchaus charakteristisch zu sein. Ohne Verständniss und der beiden Meister unwürdig erscheint die Behandlung der Brust (1910 M., Köln, Kunsthandel). — No. 113. Cornelis Mahu, Bauernbelustigung. Das ganz im Stil Ostade's gehaltene Bild scheint mit ähnlichen Arbeiten des Antwerpener Malers zu beweisen, dass er eine Zeit lang in Haarlem arbeitete (500 M., Jean Klein, Mainz). — No. 117. Gabriel Metsu, Venus und Amor in der Schmiede des Vulcan. Voll bez.. Eine der seltenen, wenig geschätzten mythologischen Compositionen des Meisters (810 M., Peil, Düren). — No. 121. Willem van Mieris, Joseph und das Weib des Potiphar. Voll bez. Echtes Bild von guter Erhaltung (710 M.). — No. 123. Claes Molenaer, Landschaft mit Schlossruinen. Voll. bez. und dat. 1658. Gutes und ungewöhnlich farbiges Bild (700 M., Frau Prof. Backhoven, Basel). — No. 139. Jacob Ochterveld, Die Fischverkäuferin. Ob dieses gute, in Nachahmung des Pieter de Hooch entstandene Gemälde von Ochtervelt herrührt, erscheint zweifelhaft (520 M., Werner Dahl, Düsseldorf). — No. 142. Adriaen van Ostade, Bauernstück. Voll bez. (echt?). Wurde mit Recht nicht als Original anerkannt (800 M.). — No. 143. Isack van Ostade, Lustige Gesellschaft. Voll bez. Spätere Nachahmung, keine Arbeit des 17. Jahrhunderts (920 M., Peil, Düren). — No. 149. Rembrandt van Rijn, Landschaft mit Juda und Thamar. Bez. „Remb 1642“ (unecht oder verfälscht aus einer anders lautenden Signatur). Die in ihrer wunderlichen Art wirkungsvolle Arbeit steht Rembrandt ganz fern, obwohl Vosmaer sie anerkannt zu haben scheint (8650 M., Kleinberger, Paris). — No. 157. Peter Paul Rubens, Achill, entdeckt unter den Töchtern des Lycomedes. Ziemlich trockene Arbeit nach Rubens (7050 M.). — No. 158. Derselbe, Reiterkampf auf einer Brücke. Kühne, geistvolle Skizze (4500 M.). — No. 159. Jacob Ruisdael, Landschaft mit Allee. Bez. mit dem Monogramm. Alte Copie nach dem Original bei Herrn von Oppenheim in Köln (1500 M.). — No. 160. Jacob Salomonsz Ruisdael, Landschaft mit Kühen im Wasser. Mit der falschen Signatur Salomon van Ruysdael's. Hoch bedeutendes Werk von guter Erhaltung, eine der besten Arbeiten des erst neuerdings erkannten zweiten Jacob Ruisdael's (3650 M.). — No. 162. Salomon Ruisdael, Canallandschaft. Bez. „v. Goijen“, in dessen Art die hübsche und besonders gut erhaltene Landschaft auch gemalt ist (3350 M., Knödler, New-York). — No. 166. Hans Leonhard Schäufelein, Madonna. Das aus der Sammlung Buchner bekannte, mit dem Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1517 bezeichnete Bild, eine erfreuliche und charakteristische Arbeit aus der besten Zeit Schäufelein's, scheint bei einer neuerlich vorgenommenen Reinigung etwas verputzt worden zu sein (1750 M., Frau Prof. Backhoven, Basel). — No. 172. Jan Steen, Die Benjamiter rauben die Töchter Silo's.

Voll bez.. Ein echter „Steen“ in jeder Hinsicht. Als „Raub der Sabinerinnen“ früher bei de Gruyter, Dahl, Wente. Der geringe Preis wird erklärt durch ausgelassenen Gegenstand (1410 M., Schwarz, Wien). — No. 178. David Teniers d. J., Landschaft mit Schafheerde. Voll bez.. Hübsches Bild von ungewöhnlicher Composition, nicht gut erhalten (2550 M.). — No. 179. Derselbe, Bauernpaar. Gut und echt (1490 M., Köln, Kunsthandel). — No. 180 Derselbe, Landschaft. Ganz hübsch in der Wirkung, aber stark restaurirt (1750 M.). — No. 181. Derselbe, Tanz vor der Schenke. Voll bez. und dat. 1650. Copie (410 M., Peil, Düren). — No. 188. Tizian, Die hl. Agnes. Effectvolles, doch etwas weichliches und kokettes Bild, etwa nach Tizian oder Sebastiano del Piombo (3560 M., Peil, Düren). — No. 192. Werner van Valkert, Bildniss eines Rathsmitgliedes. Dat. 1651. Vortreffliches Bildniss. Die Zuschreibung beruht wohl auf einem Versehen oder Verhören, da W. v. V. 1651 sicher nicht mehr lebte. (2250 M., Sedelmeyer, Paris). — No. 194. Adriaen van der Velde, Der Halt vor der Osteria. Voll bez. und dat. 1665. Dennoch nur Nachahmung oder alte Copie (400 M., Privatbesitz, Köln). — No. 200. Simon de Vlieger, Marine. Viel zu schwach für diesen Meister (240 M.). — No. 209. Jan Wouwerman, Dünenlandschaft. Gut erhalten und echt. In der Auction Moll 1260 M. (400 M., Werner Dahl, Düsseldorf). — No. 210. Philips Wouwerman, Aufbruch zur Falkenjagd. Bez. mit Initialen Ph. W. Vielleicht eher von Karel Falens (3050 M.). — No. 215. Jan Wynants, Ideallandschaft. Unerfreulich im Motiv, wie häufig bei Wynants, aber echt und wohl erhalten (1150 M.).

Fr.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Den Nachweis eines bisher unbekannten Werkes von Guido da Como liefert (in einem Artikel von Arte e Storia 1895 No. 21) Dr. Alberto Chiappelli. Derselbe fand in zwei wohl erst dem 16. Jahrhundert angehörigen pistojesischen Localchroniken, deren Verfasser sich aber ausdrücklich darauf berufen, dass sie ihre Aufzeichnungen den Originalurkunden früherer Jahrhunderte entnommen haben, übereinstimmend die Nachricht, im Jahre 1199 sei die Kanzel des Domes von Guido da Como ausgeführt worden: „Guido da Como fece quest' anno 1199 il pulpitto del Duomo tutto pieno di figure“ (Arfaruoli) und: „Il pergamo già vecchio del Duomo, che poi si disfece fu fatto l'anno 1199 da Guido da Como. Era rozzo di marmo, che le faccie sono già in Canonica, e due colonne si messero al Pozzo di Canonica“ (Fioravanti). Die Mittheilung des letzteren der beiden Chronisten findet ihre Bestätigung in der Thatsache, dass noch heute am Brunnen der Canonica die beiden Säulen mit lombardisch-romanischen Capitellen vorhanden sind. Dagegen existiren die Brüstungen (faccie) der Kanzel an dem von ihm angegebenen Orte nicht mehr. Chiappelli spricht die Vermuthung aus, es könnten mehrere Marmortafeln mit Umrahmung in Relief und mit Mosaikgrund, die heute noch an verschiedenen Bauwerken Pistoja's zerstreut vorkommen (am Taufbrunnen des Baptisteriums, der im 17. Jahrhundert restaurirt wurde; am Presbyterium von S. Andrea, dessen Erneuerung aus derselben Zeit datirt; im Capitel von S. Francesco, wohin sie 1838 aus dem Dome übertragen wurden, wo sie, mit der bearbeiteten Seite nach unten gekehrt, als Bodenbelag gedient hatten) jenen Brüstungen angehört haben, eine Annahme, zu der ihn die Aehnlichkeit dieser Reste mit entsprechenden Bestandtheilen an der Kanzel von S. Bartolomeo, der bezeichneten letzten Arbeit Guido's aus dem Jahre 1250, veranlasst. — Ueber die Lage der Kanzel im Dome, sowie über den genannten Zeitpunkt ihrer Zerstörung gelang es dem Verfasser nicht, sichere Daten aufzufinden. Die letztere scheint vor 1566 erfolgt zu sein, da in einer Zeichnung des Hofes der Canonica aus diesem Jahre sich schon der oben erwähnte Brunnen mit den zwei von der Kanzel stammenden Säulen dargestellt findet. Da überdies im Jahre 1562 das Becken des Brunnnens erneuert wurde und es bekannt ist, dass in dem gleichen Jahre der Dom wesentlichen Aenderungen unterlag, so könnte wohl auch die De-

molirung der Kanzel Guido's zu derselben Zeit erfolgt sein. Auf alle Fälle giebt uns die Entdeckung Chiappelli's Kunde von dem frühesten Werke des Meisters, das seiner ältesten Arbeit — dem oberen Theile der Façade des Domes von Lucca — um fünf Jahre vorausging. *C. v. F.*

Eine Miniatur von Cristoforo de Predis, dem präsumtiven Vater Ambrogio's, macht Luca Beltrami in der Perseveranza vom 19. Januar 1896 bekannt. Bisher waren von dem Meister nur drei Werke dieser Art vorhanden: die Miniaturen des Codex 14434 der k. Bibliothek zu Turin, das Missale in der Kirche Madonna del monte über Varese (das in der eucharistischen Ausstellung zu Mailand im vorigen Jahre zuerst sichtbar war) und das Gebetbuch Borromeo in der Ambrosiana, das der Verleger U. Hoepli eben in heliographischer Reproduction veröffentlichte. (L'Officiolo di Casa Borromeo, miniato da Cristoforo Preda, nella Biblioteca Ambrosiana. Quaranta tavole in eliotipia con testo spiegativo da L. Beltrami. Milano, 1896.) Unsere Miniatur, in der Sammlung Wallace in London befindlich, stellt das Frontispiz eines miniirten Codex vor und zeigt die knieende Figur des Herzogs Galeazzo Maria Sforza (wie die darunter angebrachte Beischrift unzweifelhaft bezeugt), umschlossen von einer tempelartigen architectonischen Umrahmung, worauf musicirende Putten und solche, die Wappenschilder mit den Imprese des Herzogs halten, vertheilt sind. Dieser wendet den Blick nach oben, wo der segnende Gottvater dargestellt ist, während den Hintergrund eine hügelige Landschaft füllt mit der Staffage einer Burg, aus der bewaffnete Schaaren ausziehen, und verschiedenen Kampfesscenen. Die Feinheit und Eleganz der Ausführung dieser nebensächlichen Partien des Werkes setzt die Gestalt des Herzogs erst recht ins Relief, in der wir ohne Zweifel ein nach dem Leben ausgeführtes Portrait vor uns haben, wie schon die Aehnlichkeit mit dem so charakteristischen Profil seines Vaters Francesco beweist. Der Herzog ist in voller Rüstung, den Helm zu seinen Füssen, dargestellt; hinter ihm, in der architectonischen Umrahmung der linken Seite zum grössten Theile versteckt, sehen wir sein Lieblings-Streitross Galeso, und auf einem Wappenschild derselben Seite die Lilienimpresa Frankreich's (die einzige auf dieser Seite, während die gegenüberliegende von den Sinnbildern der Visconti-Sforza strotzt). Diese führt uns auch auf die wahrscheinliche Veranlassung der Darstellung: sie bezieht sich wohl auf den 1465 zur Unterstützung Ludwig's XI. nach Frankreich unternommenen Kriegszug, den einzigen überhaupt, den der Herzog in seiner zehnjährigen Herrschaft unternahm. Am Fusse der Composition ist noch ein Theil der Künstlerbezeichnung erhalten, sie lautet: Opus Xpofori De Predis Ut. Die . . . . 147 . . . . . . Da Galeazzo im Jahre 1476 ermordet wurde, so liegt die Ergänzung dieser Jahreszahl jedenfalls vor diesem Datum. *C. v. F.*

Nekrolog.

Hermann Ulmann †. Dem thätigen, hoffnungsvollen Leben eines der Begabtesten unter den jüngeren Forschern auf dem Gebiete der Kunstgeschichte ist durch ein grausames Schicksal ein jähes frühzeitiges Ende bereitet worden. Schon seit einiger Zeit von melancholischen Vorstellungen gequält, hat Dr. Hermann Ulmann in einem Augenblicke geistiger Erregung, welche als Folge eines unglücklichen Sturzes eingetreten zu sein scheint, die Last irdischer Existenz nicht mehr ertragen zu können geglaubt. Um so erschütternder traf diese Trauerkunde die Seinigen und seine Freunde, als wenige Wochen zuvor der in seinem Wanderleben keine volle Befriedigung mehr Findende den Entschluss gefasst hatte, aus Italien nach Deutschland zurückzukehren und hier an einer kleineren Universität sich zu habilitiren. In der Absicht, nur noch seine Angelegenheiten in Florenz zu ordnen, kürzte er eine Erholungsreise, welche ihn zu seiner Familie nach Gardone geführt hatte, ab und schien mit freudigen Hoffnungen an die Begründung einer neuen Thätigkeit zu gehen. In Florenz eingetroffen, erhielt er von Rom aus den ehrenvollen Auftrag, an der durch den Tod Rossi's in Stockung gerathenen Katalogisirung der Kunstwerke im Bargello sich zu betheiligen — aber der von Neuem durch trübe Gedanken beunruhigten Seele brachte diese Aufforderung statt Freude nur Beängstigung, welcher die Lebenskraft erliegen sollte. —

Im Jahr 1866 als Sohn des Rittergutsbesitzers Bruno Ulmann in Neudörfles bei Coburg geboren, hat Hermann Ulmann nach Absolvirung des Gymnasiums daselbst sich in Heidelberg und Bonn zunächst dem Studium der Archäologie und klassischen Philologie zugewandt, im Laufe seiner Studien in letzterer Stadt (1885—1887) aber erkannt, dass seine Neigung ihn mehr auf die Geschichte der neueren als der alten Kunst hinwies. Nach zwei in München verbrachten Semestern folgte er mit sieben anderen Genossen Professor August Schmarsow für den Winter 1888 auf 1889 nach Florenz, wo er die entscheidenden Anregungen für seine späteren Arbeiten erhielt. Mit einer von scharfem Blicke und gewissenhafter Methode zeugenden Schrift: „Fra Filippo Lippi und Fra Diamante als Lehrer Sandro Botticelli's“ erwarb er sich im Sommer 1890 den Doctorgrad an der Breslauer Universität. In den folgenden Jahren beschäftigte er sich, die gewonnenen Resultate über das Verhältniss Botticelli's zu Fra Filippo als

Ausgangspunkt weiterer Forschungen benutzend, mit stilkritischen Untersuchungen über ersteren Meister, welche 1894 ihren Abschluss in der grösseren, in dieser Zeitschrift schon früher nach ihrer Bedeutung gewürdigten Monographie: „Sandro Botticelli“ fanden. Das in reicher Ausstattung von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft publicirte Buch brachte die erste eingehende Darstellung der künstlerischen Entwickelung des Malers und wird nicht allein als schönes Zeugniss des Ernstes und der Gründlichkeit, mit welcher der Verfasser seine Aufgabe durchgeführt hat, sondern auch seiner lebendigen Darstellung und positiven Resultate wegen dauernden Werth behalten. Nicht lange nach seiner Promotion fand der nach praktischer Bethätigung sich sehnende junge Gelehrte am Staedel'schen Institut zu Frankfurt a. M. als Assistent neben dem Unterzeichneten eine mit Eifer betriebene Pflicht in den vorbereitenden Arbeiten für den Katalog der Gemäldegalerie und brachte dann, nachdem er die Stellung im Herbst 1891 aufzugeben sich genöthigt gesehen und sein Dienstjahr als Einjährig-Freiwilliger absolvirt hatte, die folgenden Jahre abwechselnd in Italien, England und Frankreich zu. Zur eigentlichen Heimath aber sollte ihm Florenz werden, wo er während des vergangenen Winters mit grossem Erfolge öffentliche Vorträge zu Gunsten und als Vorbereitung des geplanten kunsthistorischen Institutes hielt und seine Studien über die Malerei der Frührenaissance fortsetzte. Als Resultate dieser Bemühungen erschienen der in dieser Zeitschrift 1894 veröffentlichte klärende Aufsatz über Raffaelino del Garbo, die sehr verdienstvolle Publication der bisher unbekannten „Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom: Die Thaten des Herkules“, die hiermit im Zusammenhang stehende Abhandlung über die „Bilder und Zeichnungen der Brüder Pollajuoli“ (im Jahrbuch d. k. preuss. Kunsts. XV. Band), „Verrocchio's Modell zur Enthauptung Johannes d. T.“ (Archivio storico dell' arte Bd. VII) und als Letztes, neben manchen kleineren Berichten über Kunstwerke und Ausstellungen, der seiner Vollendung noch harrende Aufsatz über „Piero di Cosimo“ (Jahrbuch d. k. p. K. 1896). Das Ziel, welches Ulmann vor Augen hatte und welchem er mit diesen durch werthvolle Entdeckungen und Feststellungen ausgezeichneten kritischen Einzeluntersuchungen sich zu nähern suchte, war eine Darlegung des Schulzusammenhanges der Florentinischen Maler im Quattrocento. — Es ist dem von warmer Begeisterung für seine Arbeit Erfüllten nicht vergönnt gewesen, weiter zu streben, vielmehr war es ihm bestimmt, dem jung dahingeschiedenen Freunde und Studiengenossen in Bonner, Breslauer und Florentiner Tagen, Ernst Burmeister, bald zu folgen! — Ein treues und herzliches Andenken sei ihm bewahrt! *Henry Thode.*

Berlin, Druck von Albert Damcke.

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.** *)

(Vom 1. Januar bis 30. April 1896.)

Theorie und Technik. Aesthetik.

Baes, Edgar. L'Idéal et le tempérament flamand. (La Fédération artistique, 9 févr. 1896, No. 17.)

Brewster, H. B. The Statuette and the Background. Cr. 8vo, 128 p. Williams and Norgate. 4/.

Brill, B. Ein Beitrag zur Kritik von Lessing's Laokoon. (Festschrift zum siebzigsten Geburtstage Oskar Schade dargebracht, Königsberg, 1896.)

Bühlmann, Prof. Jos. Die Bauformenlehre. (= Handbuch der Architektur. Hrsg. von Prof. Ob.-Baudir. Dr. J. Durm, etc. Thl. 1: Allgemeine Hochbaukunde. Bd. 2.) Lex.-8⁰. VII, 269 S. m. 305 Abbildgn. M. 16.—.

Cano, Rafael. Las leyes de la belleza, por don R. C., catedrático de la Universidad de Salamanca. 4⁰, 53 p. Salamanca, Impr. de Calatrava. Madrid, Libr. de E. Hernández. 1895. 1 peseta.

Cavaliere, Dom. L'indirizzo sociale dell'arte: osservazioni. Messina, tip. del Progresso L. De Giorgio, 1896. 8⁰. 30 p.

Coronini-Cronberg, Graf Karl. Ueber das Wesen der Kunst. (Allg. Kunstchronik, 1896, 1.)

Dennis, H. J. Advanced (3rd Grade) Perspective. 7th ed. Comprising Angular and Oblique Perspective Shadows and Reflections, specially Prepared for the Use of Art Students. With an Introduction by J. Sparkes. Plates. Oblg., roy. 8vo, 186 p. Baillière, Tindall and Cox. 15/.

Dessoir, Max. Das Kunstgefühl der Gegenwart. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 40. Jahrg., April.)

Eisler, Rud. Die ästhetischen Elementargefühle. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 40. Jahrg., Heft 474.)

Fraipont, G. Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois; par G. F., professeur à la Légion d'honneur. In-8⁰. II, 70 p. avec 50 dessins inédits de l'auteur. Corbeil, impr. Crété. Paris, librairie Laurens. 2 fr. [Les Procédés de reproduction en relief.]

François, Adolphe. Les Grands Problèmes . . . III, le Beau . . . par A. F. In-18 jésus, VIII, 367 p. Paris, imprim. et librairie Noblet. 1895.

Giraudet, A. Mimique, Physionomie et Gestes. Méthode pratique d'après le système de F. del Sarte, pour servir à l'expression des sentiments. 4⁰. 132 p. et 34 planches composées de 259 fig. d'après les dessins originaux de Gaston Le Doux et portrait de l'auteur par E. Duez. Paris, May et Motteroz.

Gizzi, Giov. Gius. Le nuovissime teorie estetiche in Italia. Fasc. I. Roma, tip. Terme Diocleziane di G. Balbi, 1895. 8⁰. 62 p. L. 3. [Estr. dalla Rivista italiana di filosofia, fasc. di novembre-dicembre 1895.]

---

*) *Die Mittheilung der in entlegeneren Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze wird erbeten unter dieser Adresse:*

Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar der Königlichen Museen, Berlin C., am Lustgarten.

Guillaume, E. Essais sur la théorie du dessin et de quelques parties des arts (le Dessin; la Théorie des proportions; la Sculpture en bronze, etc.); par E. G., membre de l'Institut. In-16, VII, 444 p. Mayenne, impr. Soudée. Paris, lib. Perrin et Cᵉ.

Hospital, P. Des proportions du corps humain au point de vue esthétique; par le docteur P. H., médecin en chef de l'établissement d'aliénés de Sainte-Marie, à Clermont-Ferrand. In-8⁰, 19 p. Clermont-Ferrand, imprim. Mont-Louis. 1895. [Extrait de la Revue d'Auvergne (septembre-octobre 1895).]

Kaiser, Vict. Der Humanismus in der Kunst. Gr. 8⁰. 64 S. Frauenfeld, J. Huber's Verl. M. 1.20.

Leroy, P. A. Esquisses d'histoire et d'art; par P. A. L. In-8⁰, 47 p. Orléans, impr. Morand; libr. Herluison. 1895.

Möbius, K. Die aesthetische Betrachtung der Thiere. (Sitzungsberichte der Königl. Preuss. Akademie der Wissensch. zu Berlin, 1895, S. 1005.)

Neumann, Carl. Die geschichtliche Bildung und die Kunst. (Preussische Jahrbücher, 1896, Februar.)

— Kunst und Naturwissenschaft. (Preuss. Jahrbücher, 1896, Heft 3.)

Nève, Joseph. Quelques remarques à propos de la restauration des monuments d'art ancien, par J. N., chef de division à l'administration des beaux-arts. 8⁰. 30 p. Bruxelles, Société belge de librairie, 1896. fr. 1.—.

Nielsen, Christian Vilhelm. Albrecht Dürer og hans Forhold til Perspektiven. Et Afsnit af Perspektivens Historie af C. V. N., Architekt. Udg. m. Understoettelse af Carlsbergfondet. M. 2 Tavl. og 16 Afbildn. i Teksten. Koebenhavn: V. Tryde, 1895. 42 S. m. 2 Taf. 4⁰.

Riegel, Hermann. Die Betrachtung der Kunstwerke. (Die Kunst für Alle, 1895/96, Heft 11—12.)

Robert, K. Traité pratique de la peinture à l'huile (paysage). 6ᵉ édition. In-8⁰, 171 p. avec gravures dans et hors texte. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, libr. Laurens. 1895. fr. 6.—.

Samson, H. Zur Ikonographie der Heiligen Gottes. (Die kirchl. Kunst, III, 2.)

Scalinger, G. M. Aesthesis. 16⁰. 321 p. Napoli, Fortunio edit. (stab. tip. A. Tocco), 1895. L. 3.—.

Statham, H. Heathcote. Architecture for General Readers: A Short Treatise on the Principles and Motives of Architectural Design, with a Historical Sketch. With Illusts. Drawn by the Author. New ed., Revised. 8vo, 348 p. Chapman and Hall. 12/.

Vurgey. La peinture à fresque. (La Fédération artistique, 15 déc. 1895, No. 9.)

— Le nationalisme dans l'art. (La Fédération artistique, 1 déc. 1895, No. 7.)

— Quatre tempéraments d'artiste. (La Fédération artistique, 2 févr. 1896, No. 16.)

Wirth, A. Einiges über alte Maltechnik. (Der Kunstgewerbe-Gehilfe, I.)

Zellner, E. Etwas zur heraldischen Kunstsprache. (Der deutsche Herold, 1896, 3.)

Ziehen, Dr. J. Hauptrichtungen der neueren französischen Kunstschriftstellerei. (Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt am Main, N. F., XI. Bd., 1895, Heft 2, S. 166.)

Kunstgeschichte.

Arte, El, en la edad moderna. (Siglos XVII y XVIII.) En Flandes. En Holanda. En Italia. En Francia. En Inglaterra. En España. Con 32 grabados. 8⁰, 77 p. Madrid. Imprenta del Sucesor de J. Cruzado á cargo de F. Marqués. s. a. (1896.) [Biblioteca popular de arte. T. XXII.] 1 peseta.

Barbier de Montault, X. Œuvres complètes de Mgr X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. T. 11: Rome. VI: Hagiographie (troisième partie). In-8⁰, 616 p. Poitiers, imp. Blais, Roy et Cᵉ.

Bertaux, E. Les arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, XVᵉ année, fasc. 4—5, Déc. 1895, S. 419.)

Bourgeois, Emil. Ludwig XIV. in Bild und Wort, mit ca. 550 Textillustr., Vollbildertaf., Karikaturen und Autographen. Nach den berühmten Malern, Bildhauern und Stecher damal. Zeit, übertr. v. O. Marschall v. Bieberstein. (In ca. 35 Lfgn.) 1. Lfg. Lex.-8⁰. (S. 1—16.) Leipzig, H. Schmidt & C. Günther. M. —.60.

Bournand, François. La Sainte Vierge dans les arts; par F. B., ancien commissaire général des beaux-arts. In-4⁰, 344 p. avec grav. Paris, impr. Dumoulin et Cᵉ; libr. Tolra.

Burckhardt, Jac. Die Cultur der Renaissance in Italien. 5. Aufl., besorgt v. Ludw. Geiger. 2 Bde. gr. 8⁰. XII, 326 u. VIII, 335 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 11.—.

Christensen, H. Nordiske kunstnere. Med 4 portraetter. 5 Bl., 288 S. 8⁰. H. Aschehoug & Co. 3 Kr. 60 Ore.

Courajod, Louis. Les Origines de l'art moderne. II: l'Ecole académique; par L. C., conservateur au Musée du Louvre. In-8⁰, 61 p. Paris, impr. Dumoulin et Cᵉ. 1895.

Crèvecoeur, R. de. Louis Hesselin, amateur parisien, intendant des plaisirs du roi 1600—1662. (Memoires de la société de l'hist. de Paris, XXII.)

Dayot, Armand. Napoleone nelle opere dei pittori, degli scultori, degli incisori. Traduzione autorizzata, con prefazione, note ed appendice dei traduttori. Milano, tip. del Corriere della Sera edit., 1896. 4⁰ fig. p. 393, con ritratto.

Du Jardin, Jules. L'art flamand. Les artistes anciens et modernes, leur vie et leurs œuvres. Reproduction des œuvres originales des maîtres; illustrations dans le texte par Josef Middeleer. T. I, livraisons 1—9. 4⁰, illustré de dessins et de photographures hors texte en teintes variées. (p. 1—72.) Bruxelles, Arthur Boitte (imprimerie A. Lesigne). Chaque livraison fr. 1.—. [L'ouvrage formera 6 volumes composés chacun de 24 livraisons.]

Goemaere, Arthur. Le Christ dans l'art. (Académie d'archéologie de Belgique, Bulletin, 4ᵐᵉ série des Annales, 2ᵐᵉ partie, XXIV, 1896, S. 738.)

Grisar, H. Die römische Sebastianuskirche und ihre Apostelgruft im Mittelalter. Verzeichniss der Heiligthümer und Ablässe der Basilica von 1521. (Römische Quartalschrift, IX, 1895, Heft 4, S. 409.)

Guerlin, Robert. Notes sur quelques représentations du St. Sacrifice de la Messe. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 22.)

Harzen-Müller, A. Niko. Berühmte Heilige in der Kunst und in der Legende. 1. Sancti. (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitg., 1896, No. 21 u. 27.)

Ilg, A. Kunstgeschichtliches aus der Karthause Mauerbach. (Ber. u. Mittheil. des Alterth.-Vereines zu Wien, Bd. 31.)

Inventaires de Jean, duc de Berry (1401—1416). Publiés et annotés par Jules Guiffrey, membre du comité des travaux historiques et archéologiques au ministère de l'instruction publique. T. 2. In-8⁰, II, 473 p. Le Puy, imp. Marchessou fils. Paris, lib. Leroux.

Inventar des Cistercienserinnen-Klosters Kirchheim im Ries vom Jahre 1637. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1806, 3, 4.)

Klaus. Gmünder Künstler. (Württemb. Vierteljahresh. f. Landesgesch., N. F., IV, 3—4.)

Krauss, Fr. Xaver. Zur Katakombenforschung. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1896, No. 76.)

Kunst, Die, der Renaissance in Pastors Geschichte der Päpste. (Münchener Allgem. Zeitung, Beilage, 1896, No. 42.)

Lee, Vernon. Renaissance fancies and studies: Being a sequel to Euphorion. 8⁰. X, 260 p. London, Smith, Elder & Co. 1895.

Leistle, Dav. Wissenschaftliche und künstlerische Strebsamkeit im St. Magnusstifte zu Füssen. II. (Studien u. Mittheilungen aus dem Benedictiner- u. dem Cistercienser-Orden, XVI, 1895, Heft 4; XVII, 1896, Heft 1.)

Lippert, Woldemar. Urkunden zur Kunstgeschichte der wettinischen Lande im 14. Jahrhundert. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 7.)

Moes, E. W. Iconographia Batava. Beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen. Afl. 14. 4⁰. Amsterdam, Frederik Muller & Co. f. 1.—.

Monaco, Gen. de. Pennellate vetuste. Roma, tip. Elzeviriana di Adelaide ved. Pateras, 1896. 16⁰. 366 p. L. 3. [I. Le conferenze. 1. Primordî dell' arte nel napoletano. 2. Giotto di Bondone. 3. I due Donzello. 4. Salve, Umbria verde. 5. Il convento. 6. Panzacchi e Leonardo. 7. Preraffaellismo contemporaneo. 8. Due madonne (Correggio-Holbein). 9. Taine e il suo viaggio in Italia. 10. Un ritratto. — II. Sensazioni romane. 1. L'altra Roma. 2. Musaicisti degli albori. 3. Le sibille de la Pace. 4. Il Mosè. 5. Chiese di gesuiti (Il Gesù-S. Ignazio). 6. P. P. Rubens ed i suoi quadri di Roma. 7. L'editto Pacca e la gallerie romane. 8. Il castello di Bracciano. 9. La badia di Grottaferrata. 10. Alle Acque Salvie. 11. In difesa della rinascenza.]

Mourier, J. L'Art au Caucase. Première partie: Art religieux. L'Architecture. Fascicule I[er]. In-8⁰, 26 p. avec grav. Paris, impr. Chaix; libr. Maisonneuve. 1896.

Müller, Galerie-Insp. Gust. Otto. Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts. gr. 8⁰. IX, 164 S. mit 1 Lichtdr. Dresden, W. Hoffmann. M. 8.—.

Museum, Das. Anleitung zum Genuss der Werke bildender Kunst. Hrsg. unter Mitwirkung von Wilh. Bode, Rhard. Kekule von Stradonitz, Wold. von Seidlitz u. and. Fachmännern. Hrsg.: Wilh. Spemann. Red: DD. R. Graul u. R. Stettiner. (In 20 Hftn.) 1. Hft. gr. 4⁰. 8 Taf. m. Text S. 1—4. Berlin, W. Spemann. M. 1.—.

Neuwirth, Josef. Beiträge zur Geschichte der Klöster und der Kunstübung Böhmens im Mittelalter. (Mittheilungen des Vereines f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, 34. Jahrg., No. 3.)

Orsi, P. La catacomba di Führer in Siracusa. 1. (Römische Quartalschrift, IX, 1895, Heft 4, S. 463.)

Peine, Dr. Selmar. St. Barbara, die Schutzheilige der Bergleute und der Artillerie, und ihre Darstellung in der Kunst. gr. 4⁰. 38 S. m. Abbildgn. Leipzig, G. Fock. M. 1.20.

Pfeiffer, H. Anschaffungen von kirchlichen Objecten der Kleinkunst im Stifte Sanct Dorothea. (Ber. u. Mittheil. des Alterth.-Vereines zu Wien, Bd. 31.)

Probst, Pfr. Dr. J. Ueberblick über die Kunst-Geschichte der oberschwäbischen Landschaft. gr. 8⁰. 63 S. Biberach, Dorn. M. 1.—.

Royer, Ch. Traité élémentaire d'histoire de l'art, à l'usage des élèves des lycées et collèges; par C. R., conservateur du musée de Langres. In-8⁰, 167 p. avec gravures. Langres, impr. et lib. Rallet-Bideaud. 1895.

Schultz, Alvin. Geschichte der bildenden Künste. 7. u. 8. Lfg. Berlin, Grote. à M. 2.—.

Semper, H. Documenti intorno alla fabbrica del Castello del Buonconsiglio a Trento. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 380.)

Silfverstolpe, C. Das Einnahmen- und Ausgabenbuch des Klosters Vadstena 1539—1570. [In schwed. Sprache.] (Antiquar. Tidskrift, XVI, 1.)

Sponsel, Jean Louis. Sandrarts teutsche Academie, kritisch gesichtet. Mit 1 Lichtdr.-Bildnis. gr. 8⁰. VII, 186 S. Dresden, W. Hoffmann. M. 10.—.

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 4. Aufl. der Grundzüge der Kunstgeschichte. Illustr. Ausg. III. Die Renaissance in Italien. Mit 319 Abbildgn. u. 1 Farbendr. Lex.-8⁰. VIII, 328 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 6.30.

Stettiner, Richard. Zur Arbeitsweise mittelalterlicher Künstler. (Sitzungsbericht II, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Strzygowski, Josef. Das griechische Kloster Mar-Saba in Palästina. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 1.)

— Nea Moni auf Chios. (Byzantinische Zeitschrift, Bd. 5, Heft 1.)

Térey, Gabriel v. Eine Kunstkammer des 17. Jahrhunderts. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 31.)

Volger, Frz. Bernhard v. Lindenau als Gelehrter, Staatsmann, Menschenfreund und Förderer der schönen Künste. Ein Lebensbild. gr. 8⁰. III, 116 S. m. 7 Abbildgn. Altenburg, O. Bonde. M. 2.—.

Wastler, J. Nachrichten über Gegenstände der bildenden Kunst in Steiermark. (Mittheil. des histor. Vereins für Steiermark, 43. Heft.)

Weilbach, P. Nyt dansk Kunstner-Lexikon. 8—9 Hefte. 128 S. 8⁰. Gyldendal. 2 Kr.

Yriarte, Charles. Isabella d'Este et les artistes de son temps. (Cinquième article.) (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 215, 330.)

Zimmermann, Max Gg. Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Epoche. (= Allgemeine Kunstgeschichte. In Verbindung mit andern hrsg. v. H. Knackfuss. Mit zahlreichen Abbildgn. 1. Abtlg.) Lex-8⁰. (S. 1—128.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 2.—.

Architektur.

Adamy, Prof. Dr. Rud. Architektonik auf historischer u. aesthetischer Grundlage. III. Bd.: Architektonik der Renaissance u. Neuzeit. 1. Abth. Frührenaissance. gr. 8⁰. XII, 190 S. m. 89 Zink-Hochätzgn. Hannover, Helwing. M. 8.—.

Architettura, L', nella storia e nella pratica (seguito alle Costruzioni civili di G. A. Breymann). Volume I, fasc. 27—28. Milano, stab. tip. dell' antica casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1895. 4⁰ fig. p. 289—312, 329—352, con cinque tavole. L. 2 il fascicolo. [1. Degli stili nell' architettura pel prof. Luigi Archinti (vol. I, fasc. 27). 2. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani, (vol. I, fasc. 28).] — Volume I, fasc. 29—30. 1896. p. 313—336, 353—376 con sei tavole. [1. Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti (vol. I, fasc. 29). 2. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani (vol. I, fasc. 30.)]

Arntz, L. Die Burg in Coblenz. (Zeitschrift für Bauwesen, XLVI, 1896, Sp. 149.)

Babeau, Albert. Note sur les plus anciens plans d'achèvement du Louvre et de réunion de ce palais aux Tuileries. (Bulletin et mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, t. LIV, S. 159.)

Bach, Max. Die karolingische Pfalz in Aachen. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, 1896, No. 4, S. 33; No. 5. S. 46.)

Bersohn, M. Ueber einige alterthümliche aus Holz gebaute Synagogen in Polen. (Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1896, Februar.)

Braquehaye, Ch. L'Architecte Pierre Souffron (1555—1621); par Ch.B., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Bordeaux. In-8⁰, 36 p. Paris, impr. et librairie Plon, Nourrit et Cᵉ.

Buchkremer, Priv.-Doz. Jos. Die Architekten Johann Joseph Couven und Jakob Couven. (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, hrsg. von E. Fromm, 17. Bd.)

— Die Architekten Johann Joseph Couven und Jakob Couven. [Aus: „Ztschr. d. Aach. Geschichtsver.] gr. 8⁰. IV, 118 S. m. 92 Abbildgn. u. 8 Lichtdr.-Taf. Aachen, Cremer. M. 4.—.

Calzini, Egidio. Il Palazzo ducale di Gubbio. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 369.)

Canestrelli, arch. Ant. L'abbazia di S. Galgano: monografia storico-artistica, con documenti inediti e numerose illustrazioni. Firenze, fratelli Alinari edit. (tip. di G. Barbèra), 1896. 4⁰ fig. VIII, 152 p., con sedici tavole.

Cappella, La, Portinari attigua alla basilica di S. Eustorgio in Milano. (Arte ital. dec. e ind., IV, 9.)

Chirtani, L. La Cappella Colleoni in Bergamo. (Arte ital. decor. e ind., IV, 9.)

Clauss, Jos. M. B. Beiträge zur Bau- u. Kunstgeschichte der Klöster. (Studien u. Mittheilungen aus dem Benedictiner- u. dem Cistercienser-Orden, XVI, 1895, Heft 4.)

Contreras, Mariano, und die Alhambra. (Deutsche Bauzeitung, 1896, 18.)

Cori, J. Bau und Einrichtung der deutschen Burgen im Mittelalter. 2. Aufl. Auf Veranlassung d. Verwaltungsrathes des Museums Francisco-Carolinum in Linz durchgesehen und mit einem Anhange aus Cori's Nachlass vermehrt von Albin Czerny. gr. 8⁰. VIII, 242 S. mit 89 Abbildgn. Linz, Städtebilder-Verlag. M. 6.—.

Crotta, Prof. Mar. Aurelio. I restauri del duomo di Genova. Genova, stab. tip. fratelli Armanino, 1896. 8⁰ fig. p. 30.

Cullen, John B. Ancient Churches of the Town of Wexford. (The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland, Part 4, Vol. V, S. 369.)

Deininger, Johann. Das Kirchlein St. Katharina im Tierser-Thal. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 49.)

Despierres, Mᵐᵉ G. Contruction du pont, Royal de Paris (1685—1688). In-8⁰, 51 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, 1895. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 22, 1895).]

Dondi, Antonio. Notizie storiche ed artistiche del duomo di Modena, racc. ed ordin. dal can. A. D. coll' elenco dei codici capitolari in appendice. 8⁰. 301 p. Modena, tip. Pontif. ed Arcivesc. dell' Immac. Concez., 1896.

Effmann, W. Die St. Luciuskirche zu Chur. (Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11—12, Sp. 345 und 363.)

Erber, Othmar. Burgen und Schlösser in der Umgebung von Bozen. Von O. E. Mit Illustr. v. W. Humer. 8⁰. XX, 193 S. Innsbruck, Wagner, 1895.

F., C. v. Luciano Laurana's Todesdatum. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 82.)

Fabre, Paul. La Vaticane de Sixte IV. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, XVᵉ année, fasc. 4—5, Déc. 1895 S. 455.)

Fischer, Ludwig Hans. Das Strohhaus in Italien. (Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. VII, Heft 5, S. 97.)

Forrer, R. Spätgothische Wohnräume und Wandmalereien aus Schloss Issogne. Mit 12 Lichtdr.-Taf. v. Manias & Co. gr. 4⁰. 11 S. Strassburg, F. Schlesier. Geb. M. 14.—.

Galland, Dr. Georg. Die ersten Baubeamten des Kurfürsten Friedrich Wilhelm (1640 bis 1650). (Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. 46, 1896, Sp. 13.)

Gnoli, Domenico. Filarco ovvero dello chiese di Roma. (Nuova Antologia, anno XXXI, 4. serie, vol. 62, fasc. 5.)

Grisar, H, Il tempio del Clitunno e la chiesa spoletina di S. Salvatore. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, I, No. 3 e 4, S. 127.)

Groeschel, Julius. Stammt Kunz Krebs aus Büdingen? (Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, 1896, No. 7, S. 67.)

Gross, Julius und Ernst **Kühlbrandt.** Die Rosenauer Burg. Hrsg. v. Ausschuss des Ver. f. siebenbürg. Landeskunde. Mit 12 Abb. 4⁰. 72 S. Wien, C. Graeser, 1896.

Guleke, Doc. Rhold. Alt-Livland. Mittelalterliche Baudenkmäler Liv-, Est-, Kurlands u. Oesels. 1. Abtlg. 4 Lfgn. 4⁰. à 40 Lichtdr.-Taf. Leipzig, K. F. Koehler in Komm. M. 53.—.

Haeghen, V. Vander, et J. De **Waele.** Contribution à l'histoire du Château des Comtes à Gand. 1439—1446. (Messager des sciences historiques, 1895, S. 281.)

Hartung, Reg.-Baumstr. Doz. Hugo. Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland in photographischen Orig.-Aufnahmen. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. gr. F⁰. 25 Lichtdr.-Taf. m. 4 S. Text. Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 25.—.

Hendel, S. Die Todtenkapelle an der St. Barbara-Kirche in Krakau. (Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1896, Februar.)

Ilg, A. Der Concordiatempel in Laxenburg. (Berichte u. Mittheil. des Alterth.-Vereines zu Wien, Bd. 31.)

— Die Schlosscapelle zu Murau. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 117.)

Kanzler, Rodolfo. Restituzione architettonica della cripta dei SS. Felicissimo ed Agapito nel cimiterio di Pretestato. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, I, No. 3 e 4, S. 172.)

Keller, Dr. Ph. Jos. Balthasar Neumann, Artillerie- u. Ingenieur-Obrist, fürstl. bambergischer u. Würzburger Oberarchitekt u. Baudirektor. Eine Studie zur Kunstgeschichte des 18. Jahrh. gr. 8⁰. XII, 203 S. m. 72 Abbildgn. u. Bildnis. Würzburg, E. Bauer. M. 6.—.

Kirchlein Flatniz in Kärnten. (Der Kirchenschmuck [Seckau], XXVI, No. 12, S. 157.)

Klaus. Gmünder Künstler. 1. Baumeister und Bildhauer. (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F., 4. Jahrg., 3.—4. Heft.)

Klemm, A. Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte. (Christl. Kunstblatt, 1896, 3.)

Laske, Landbauinsp. Priv.-Doz. Frdr. Schloss Wilhelmsburg bei Schmalkalden, aufgenommen, dargestellt u. kunstgeschichtlich geschildert v. L. Unter Beigabe geschichtl. Forschgn. v. Dr. Otto Gerland. Mit 34 Taf., v. denen 9 in Farbendr., u. 62 Textabbildgn. gr. F⁰. VIII, 26 S. Berlin, Schuster & Bufleb. In Mappe M. 45.—.

Lechner, Karl. Die Piaristen-Kirche in Kremsier. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 65.)

Lippert, Wold. Die Fürsten- oder Andreascapelle im Kloster Altzelle und die neue Begräbnisscapelle von 1786. (Neues Archiv f. sächs. Geschichte u. Alterthumskunde, 17. Bd., Heft 1—2.)

Lohest, Fernand. Le château fort de Bouillon. (Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, année 33, S. 107.)

Luthmer, Ferd. Romanische Ornamente und Baudenkmäler in Beispielen aus kirchlichen und profanen Baudenkmälern des XI.—XIII. Jahrh. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. Gr. F⁰. 5 Lichtdr.-Taf. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 5.—.

Macgibbon, David and **Ross,** Thomas. The Ecclesiastical Architecture of Scotland from the Earliest Christian Times to the 17th Century. Vol. I. Roy. 8vo. 492 p. D. Douglas (Edinburgh). 42/.

Majocchi, Rod. Le origini del santuario della Madonna del Lago a Garbagna nella diocesi di Tortona. Milano, tip. di Serafino Ghezzi, 1895. 8⁰. p. 11. [Estr. dal periodico di Milano La Scuola cattolica e la scienza italiana, quaderno di novembre 1895.]

Marsy, de. La restauration et l'embellissement des édifices religieux de Tours au XVIIIe siècle. (Bulletin monumental, 1895, No. 4, S. 338.)

Maschek. Die Minoritenkirche zu Bechin in Böhmen. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 12.)

Meisterwerke, Architektonische, alter und neuer Zeit in Deutschland, Belgien, Holland und der Schweiz. Gr. 4⁰. 96 Lichtdr.-Taf. Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 30.—.

Mendel, Sigmund. Die Kirche St. Aegydius in Krakau und deren marmorene Chorstühle. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 16.)

Merz, Dr. Walth. Die Habsburg. Studie, im Auftrag der h. Baudirektion des Kantons Aargau verf. Mit 31 Abbildgn. im Text, 19 Taf., e. Plane u. 6 Stammtaf. gr. 8⁰. VII, 100 S. Aarau, E. Wirz. M. 4.—.

Neumann, Rob. Architektonische Betrachtungen eines deutschen Baumeisters, mit besond. Beziehung auf deutsches Wesen in deutscher Baukunst. gr. 8⁰. VI, 328 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 7.—.

Neuwirth, Joseph. Die Satzungen des Regensburger Steinmetzentages nach dem Tiroler Hüttenbuche von 1460. (Zeitschrift für Bauwesen, XLVI, 1896, Sp. 175.)

— Die Wappensage der Junker von Prag. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 4, Seite 85.)

Normand, Charles. Guide aux maisons anciennes d'Orléans. (L'ami des monuments, X, S. 370.)

Odrzywolski, S. Das Schloss von Baranów. (Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1896, Februar.)

Opera, L', dell' architetto Andrea Vici nella basilica di Loreto. Nuovi documenti dal 1788 al 1816. (Nuova Rivista Misena, VIII, No. 11—12, S. 177.)

Pfau, W. C. Der Erbauer der Meissner Albrechtsburg. (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung, 1895, No. 154.)

Pfizer, G. Die Freilegung des Ulmer Münsters. (Münchener Allgemeine Zeitung, Beilage, No. 299.)

Pohlig, Prof. C. Th. Eine verschwundene Bischofspfalz. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 7, S. 145.)

Prill, Joseph. Erhaltung und Erweiterung alter Kirchen. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX, Heft 1, Sp. 17.)

P. W. Das Berliner Thor in Potsdam. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1896, 3.)

— Das Brandenburger Thor in Potsdam. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1896, 3.)

Radić, Fr. Kroatisch-byzantinische Capitäle. [In kroatischer Sprache.] (Starohrvatska Prosvjeta, I, 4.)

— Tympanon in kroatisch-byzantinischem Stil. [In kroatischer Sprache.] (Starohrvatska Prosvjeta, I, 4.)

Recueil d'architecture civile en France du XIIe au XVIe siècle. Album de 80 planches. Lex.-8⁰. 7 S. Text. Berlin, B. Hessling. M. 20.—.

Régnier, Louis. L'architecture religieuse aux XIe et XIIe siècles dans les anciens diocèses d'Amiens et de Boulogne et l'ouvrage de Camille Enlart; par L. R. In-8⁰, 41 p. Caen, impr. et libr. Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixantième congrès archéologique de France, tenu en 1893 à Abbeville.]

— L'architecture religieuse aux XIe et XIIe siècles dans les anciens diocèses d'Amiens et de Boulogne, et l'ouvrage de M. Camille Enlart. (Bulletin monumental, 1895, No. 3, S. 187.)

Romstorfer, Karl A. Die Kirchenbauten in der Bukowina. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 40 u. 68.)

Rossi, Pietro. Una chiacchierata di più sulla facciata del s. Francesco di Siena. Siena, stab. tip. Nava. 8⁰. p. 27.

Ruprecht, Regierungs-Baumeister. Guglia della Concezione in Neapel. (Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. 46, 1896, Sp. 2.)

Schäfer, Oberbaurath Prof. Dr. und Reg.-Baumeister H. **Hartung.** Die Wiederherstellung der Johanniskirche in Neubrandenburg. (Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. 46, 1896, Sp. 3.)

Schaller, R. de. Tympan d'une porte de l'abbaye d'Hauterive. (Fribourg artist., 1896, janv.)

Schevichaven, D. J. v. De Burcht van Nijmegen. (Nederl. Spectator, 1895, S. 35.)

— De restauratie der Karolingische Kapel te Nijmegen. (Nederl. Spectator, 1895, S. 240.)

Schmitt, Architekt Franz Jacob. Die Sanct Marienkirche der ehemaligen Benedictinerabtei Ettal. (Münchener Allgemeine Zeitung, Beilage, No. 294.)

— Ueber Marienkirchen im Mittelalter. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 36.)

Schroers, Heinrich. Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwickelung. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX, Heft 1, Sp. 7.)

Socini, Agenore. Relazione e progetti per la facciata ed il campanile della basilica di s. Francesco in Siena. Siena, tip. s. Bernardino, 1895. 4⁰. 11 p.

Sponsel, Jean Louis. Die Abteikirche zu Amorbach. Ein Prachtwerk deutscher Rokokokunst. Nach archival. Quellen beschrieben u. erläutert. Mit 3 Textbildern u. 40 Lichtdr.-Taf. nach photograph. Aufnahme unter Leitg. des Verf. gr. F⁰. 52 Sp. u. 1 Bl. Text. Dresden, W. Hoffmann. In Mappe M. 50.—.

Streiter, Dr. R. Der Römer in Frankfurt am Main. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, IX, 1896, No. 1.)

Tosi, G. L'oratorio della Madonna della Tosse presso Castelfiorentino. (Ricordi storici di Castelfiorentino. Castelfiorentino, tip. Giovannelli e Carpitelli, 1895.)

Zannoni, Antonio. Dell' uso degli ordini architettonici. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 5, S. 33.)

Sculptur.

Albrecht, Rud. Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im germanischen National-Museum zu Nürnberg. Photographische Orig.-Aufnahmen nach der Natur in Lichtdr. Mit e. Vorwort u. erläut. Text v. Dr. K. Schaefer. 1. Lfg. gr. 4⁰. 12 Taf. m. 2 Bl. Text. Nürnberg, J. L. Schrag in Komm. M. 6.—.

Anselmi, Anselmo. Le maioliche dei della Robbia nella provincia di Pesaro-Urbino. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 435.)

— Le Maioliche dei Della Robbia nella Provincia di Pesaro-Urbino. (Nuova Rivista Misena, VIII, No. 11—12, S. 163.)

Arienta, Giulio. Santuario di Varallo. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 5, S. 38.)

Babelon, Ernest. La Glyptique à l'époque mérovingienne et carolingienne. In-8⁰, 32 p. avec fig. Paris, Impr. nationale. 1895. [Extrait des Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.]

Bauch, Dr. Alfred. Wann ist Meister Adam Kraft gestorben? (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 28.)

Beck. Lorenz Natter, Edelsteinschneider und Medailleur aus Biberach (1705 bis 1763). (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1896, 3, 4.)

Beissel, Stephan, S. J. Das Reliquiar des hl. Oswald im Domschatz zu Hildesheim. (Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 307.)

Bode, Wilhelm. Aus der Abteilung italienischer Bronzen in den Berliner Museen. I. Die Bronzebüsten. II. Die Bronzestatuetten. (Pan, 1896, Heft 4, S. 250.)

Buchwald, Conrad. Zwei Bronzebildwerke des Adriaen de Vries in Schlesien. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Bd. VI, Heft 4, S. 235.)

Delignières, Em. Statuette en bois de la Vierge de Saint-Valéry-sur-Somme. (L'ami des monuments, X, S. 369.)

Destrée, Olivier Georges. The renaissance of sculpture in Belgium. 8⁰. 80 p., 4 pl. London, Seely and Cᵉ, 1895. [The Portfolio, No. 23, nov. 1895.]

Enlart, C. Notes sur les sculptures exécutées après la pose du XIᵉ au XIIIᵉ siècle. (Bulletin et mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, t. LIV, S. 288.)

— Notes sur les sculptures exécutées après la pose, du XIᵉ au XIIIᵉ siècles: par C. E., associé correspondant national de la Société des antiquaires de France. In-8⁰, 15 p. avec gravures. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1895. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 54).]

F., C. v. Decorative Sculpturwerke von Galeazzo Alessi. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 84.)

Favé, A. De vlaamsche beeldhouwkunst in Neder-Bretange, naar aanleiding van het altaarblad van Kerdévot. (Dietsche warande, 1895, No. 6.)

Fourcaud, L. de. François Rude: Départ des volontaires en 1792. (Les Chefs-d'œuvre, 2ᵉ année, No. 10, 5 janv. 1896.)

Frey, Carl. Studien zu Michelagniolo. II. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 17, Heft 1, S. 5.)

Fuhse, Dr. F. Aus der Plakettensammlung des Germanischen Nationalmuseums. (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 15.)

Gauthier, Jules. La Sculpture sur bois en Franche-Comté du XVe au XVIIIe siècle; par J. G., archiviste du Doubs. In 8^0, 15 p. et grav. Paris, imp. Plon, Nourrit et Ce. 1895.

Gerecze, Dr. Peter. Der silberne Sarg des Propheten Sct. Simeon zu Zara. Mit 28 Illustrationen. (Schluss.) (Ungarische Revue, 1895, 8—10. Heft, S. 497.)

Gerspach. Le tombeau de l'évêque Benozzo Federighi par Lucca della Robbia. (La Chronique des arts, 1896. No. 17, S. 156.)

Gnecchi, Francesco. Medaglione d'oro di Teoderico Re rinvenuto presso Senigallia. (Nuova Rivista Misena, VIII, No. 11—12, S. 171.)

Grandmaison, Charles de. Buste de Ronsard. (L'ami des monuments, X, S. 363.)

Gronau, Georg. Das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 17, Heft 1, S. 65.)

Grossmann. Médaille religieuse inédite de Fribourg. (Revue suisse de numismatique, 1895, liv. 4—5.)

Guiffrey, Jules. Le tombeau de Sully à Nogent-le-Rotrou, par le sculpteur parisien Barthélemy Boudin (1642). (Revue de l'art français ancien et moderne, T. XI, 1895, S. 361.)

Hann, F. G. Crucifixus in Stein gehauen zu Kraig. (Carinthia, I, 1896, 1.)

— Die Barockkanzel im Gurker Dome. (Carinthia, I, 1896, 2.)

— Die Barockkanzel in der Kirche zu Kraig. (Carinthia, I, 1896, 2.)

Jenny, S. Sacraments-Häuschen in Vorarlberg. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, Seite 30.)

Ilg, Albert. Bildhauer-Arbeiten in Oesterreich-Ungarn. Von der Barocke bis zum Empire. Lichtdrucke nach Naturaufnahmen figuraler Plastik. Mit kunsthistor. Angaben v. Reg.-R. Dir. Dr. A. I. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. gr. F^0. 12 Taf. Wien, A. Schroll & Co. M. 12.—.

— Donner's und Hildebrand's Wirken für den deutschen Ritterorden in Linz. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 81.)

— Künstler des Hochaltars in der Neuberger Stiftskirche. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII. 1896, S. 64.)

Joret, Charles. Houdon et le Duc de Weimar, Charles-Auguste. (Bulletin de la Société de l'histoire de Paris. 23e année, 1re livr., S. 61.)

Jouy, E. Lettre à Monsieur le Directeur de l'Annuaire au sujet de la médaille de Laure de Noves. (Annuaire de la Soc. française de numismatique, XX. 1896, S. 46.)

Kohte, J. Der neue Hochaltar in S. Antonio in Padua. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, No. 9.)

Lanz, G. Der alte Stiftsbrunnen zu Heiligenkreuz. (Monatsbl. des Wiener Alterthums-Vereins, 1896, 1.)

Lehfeldt, P. Ueber die thüringische Familie Lendenstreich. (Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Alterthumskunde, Bd. IX, S. 659.)

Lind, K. Aeltere Grabmale in Niederösterreich. (Berichte u. Mittheil. des Alterth.-Vereines zu Wien, Bd. 31.)

Louvre. An early mediaeval ivory. (American Journal of archæology, 1895, S. 570.)

Luthmer, F. Die Darstellung der zehn Gebote in der St. Peterskirche zu Frankfurt a. M. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX, Heft 1, Sp. 3.)

Macqueron, Henri. Les Charpentes en bois sculpté dans les églises du XVIe siècle (arrondissement d'Abbeville); par H. M., secrétaire de la Société d'émulation d'Abbeville. In-8^0, 9 p. Caen, impr. et libr. Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixantième congrès archéologique de France, tenu en 1893 à Abbeville.]

Marionneau, Charles. Tombeaux des maréchaux d'Ornano (1610—1626): par C. M., correspondant de l'Institut. In-8^0, 23 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce. 1895.

Meyer, Alfred G. Die dekorative Plastik des Mailänder Domes. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1896, I.)

Molinier, Emile. Histoire Générale des Arts Appliqués à l'Industrie du Vie à la v du xviii Siècle. Complete in 15 vols. Folio. Contenant plus de 1200 Illusts. en Noir et en Couleurs. Vol I, Les Ivoires. Folio, Ch. Davis Lstr. 30. ed. de luxe, on Japanese paper, Lstr. 120.

Monumente und Standbilder. Sammlung künstlerisch und geschichtlich bedeutsamer Denkmäler. 5. Lfg. gr. F^0. (10 Lichtdr.-Taf.) Berlin, E. Wasmuth. M. 10.—.

Morsolin, Bernardo. Medaglia in onore di Marsiglio da Carrara. (Rivista italiana di numismatica, VIII, 1895, fasc. 4, S. 475.)

Müntz, E. Le sculpteur Jean Dalmate. (La Chronique des arts, 1896, No. 9, S. 78.)

Naveau, Léon. Une médaille liégeoise inédite. (Revue belge de numismatique, 1896, S. 203.)

Nolhac, Pierre de. Quelques sculptures de Versailles sous Louis XIV. (La Chronique des arts, 1896, No. 3, S. 19.)

Paluka, Benj. Die Säule Konstantin's VII. Porphyrogennetos auf dem Hippodrom zu Konstantinopel. (Byzantinische Zeitschrift, Bd. 5, Heft 1.)

P. N. Un buste de J. B. Lemoyne au Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1896, No. 5, S. 39; No. 8, S. 68.)

Polläch, H. E. Geschichtliches über das Grabmal verschiedener Völker und Zeiten. (Der österr.-ungar. Bildhauer u. Steinmetz, 1896, 5.)

Rousseau, Henry. Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique (suite et fin). (Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, année 34, S. 20.)

Saintenoy, Paul. Les fonts baptismaux de bois figurés sur les hautes lisses de la Cathédrale de Tournai. (Académie d'archéologie de Belgique, Bulletin, 4me série des Annales, 2me partie, XXIV, 1896, S. 746.)

Sant'Ambrogio, Diego. Presuntiva ricomposizione dei marmi minori e dei medaglioni di Carpiano nell'antica porta d'accesso al chiostro della Certosa di Pavia. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 423.)

Sartorio, G. A. I marmorari romani nella chiesa di Westminster Abbey. Roma, tip. dell'Unione cooperativa editrice, 1896. 8⁰ fig. p. 25, con tavola.

Scherer, Dr. Chr. L. Studien zur Elfenbeinplastik des 18. Jahrhunderts. III. Die Familie Lücke. (Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. VII, Heft 5, S. 102; Heft 6, S. 137.)

Schröder, Richard. Marktkreuz und Rolandsbild. (In: Festschrift zur 50jährigen Doktorjubelfeier Karl Weinholds am 14. Januar 1896 von Oskar Brenner. Strassburg, K. J. Trübner, 1896.)

Schwörbel. Zur Geschichte der Grabdenkmäler des Altenberger Doms. (Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, XV, No. 1, Sp. 27.)

Sepulchral statue of Louis de Sancerre, died 1402. (American Journal of archaeology, 1895, S. 566.)

Steiff. Zu der Daucher'schen Originalskulptur in Neuenstein. (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F., 4. Jahrg., 3.—4. Heft.)

Streiter, Dr. R. Aus Aschaffenburg. Altar und Kanzel in der Schlosskapelle. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, IX, 1896, No. 1.)

Stückelberg, E. A. Longobardische Plastik. gr. 8⁰. 114 S. m. Abbildgn. Zürich, E. Leemann. M. 5.—.

Supino, Igino Benvenuto. Nino e Tommaso Pisano. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 343.)

— Nino e Tommaso Pisano. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰ fig. p. 22. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5.]

Vöge. Photographieen n. Holzsculpturen der Sammlung Laporte. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 166.)

Weber, F. Parkes. Medals of Centenarians. (The Numismatic Chronicle, 1895, P. IV, S. 301.)

Winterberg, Constantin. Ueber die Proportionen des menschlichen Körpers wie sie in der antiken Plastik zur Anwendung kommen. (Auf Grund von Originalmessungen ihrer Meisterwerke.) (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 85.)

Malerei.

Affreschi, Gli, della libreria monumentale del Duomo di Siena. Siena, tip. Cooperativa, 1895. 8⁰. p. 35, con dieci tavole. L. 2.

Alexandre, Arsène. Histoire populaire de la peinture. (Ecole allemande, espagnole et anglaise.) Grand in-4⁰, 392 p. avec 215 gravures. Corbeil, impr. Crété. Paris, libr. Laurens.

Angelini, G. F. Di un affresco di Giovanni Spagna. (Annuario della accademia spoletina degli Ottusi, 1893—94. Spoleto, 1895.)

Apsisgemälde alter und neuer Uebung. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1896, 1.)

A. R. Rose van Thieghem et ses filles par Louis David. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 253.)

Araujo, Z. Goya. (Revista crítica de historia y literatura Españoles, Portuguesas é Hispano-americanas, Ano 2, No. 1.)

Aubert, Andreas. Der Landschaftsmaler Friedrich. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 18, Sp. 281.)

Baes, Edgar. Rubens et l'Ecole romaine. (La Fédération artistique, 26 janv. 1896, No. 15; 2 févr., No. 16.)

Bauch, Dr. Alfred. Ein vergessener Schüler Albrecht Dürers [Georg Schlenk]. (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 3.)

Beckett, Francis. Altertavler i Danmark fra den senere Middelalder, udg. paa Foranstaltning af Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvaesenet. LXXI Tavler i Lystryk udf. af Pacht & Crone. Tekst af F. B. Av. un résumé français. [Vorrede: Dr. Henry Petersen] 199 S., 71 Taf. gr. F⁰ und 4⁰. Kjoebenhavn, Tr. hos J. Joergensen & C., 1895.

Berenson, Bernhard. Le „Sposalizio" du Musée de Caen. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 273.)

— Les peintures italiennes de New-York et de Boston. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 195.)

— The Florentine Painters of the Renaissance. With an Index to their Works. Cr. 8vo, 142 p. Putnam's Sons. 5/.

Biscaro, Gerolamo. Intorno alla pala dell' altar maggiore della chiesa di San Nicolò in Treviso. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 363.)

— — Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰. p. 8. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5.]

Bode, Wilhelm. Die Fürstlich Liechtenstein'sche Galerie in Wien. (Schluss.) Die französische Schule. Die altniederländische und die altdeutsche Schule. (Die Graphischen Künste, Jahrg. XVIII, Heft 4, S. 109 u. 114.)

— Ein männliches Bildnis von Hans Memling in der Berliner Galerie. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 17, Heft 1, S. 3.)

Bonazzi, Fr. Le pitture di Angelo Mozzillo nella sala di udienza del r. stabilimento di s. Eligio in Napoli. Napoli, tip. Francesco Giannini e figli, 1895. 8⁰. 10 p. [Estr. dalla rivista Napoli nobilissima, anno IV.]

Bonola, Giulio. Il tritico di Borgomanero. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 329.)

— Il tritico di Borgomanero. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰ fig. 18 p. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5.]

Bourdery, L. Léonard Limosin et son œuvre; par L. B., peintre émailleur. In-8⁰, 16 p. et 1 planche. Limoges, impr. et libr. Vᵉ Ducourtieux. 1895.

Braun, Dr. Edmund. Zu Baldungs „Madonna mit der Meerkatze". (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 28.)

Broussolle, Abbé J. C. Benedetto Bonfigli. (L'Université catholique, 1896, No. 1, S. 87.)

Carotti, Giulio. La Gran pala del Foppa nell' oratorio di Santa Maria di Castello in Savona. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 449.)

Chennevières, Henry de. Les Tiepolo de l'Hôtel Edouard André. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 121.)

Cropper, A. E. Studies in the old english masters. X. George Barrett, junior, born 1767, died 1842. (The Artist, 1896, February, S. 78.)

Distel, Th. Zu Christian Leberecht Vogel's Bild: „Des Meisters Söhne" in der K. Gemäldegalerie zu Dresden. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 21, Sp. 342.)

Droghetti, A. Da Ferrara. Un affresco di Gerolamo Carpi. (Arte e storia, XV, No. 3, S. 21.)

Endl, Friedr. Paul Troger, ein Künstler der Barockzeit. (Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden, XVI, 1895, Heft 4.)

Engerand, Fernand. Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIᵉ siècle. (La Chronique des Arts, 1896, No. 1, S. 2; No. 2, S. 12; No. 3, S. 20; No. 4, S. 28; No. 5, S. 39; No. 7, S. 54; No. 9, S. 77; No. 10, S. 87; No. 13, S. 115; No. 14, S. 127.)

Escher, Dr. Conr. Joh. Martin Usteri's dichterischer und künstlerischer Nachlass. (= 96. Neujahrsblatt, hrsg. v. der Stadtbibliothek in Zürich auf d. J. 1896.) gr. 4⁰. 48 S. m. 4 Taf. Zürich, (Fäsi & Beer). M. 3.—.

F., C. v. Ein bisher unbeachtetes Werk Cristoforo Solari's. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 167.)

— Giorgione da Castelfranco. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 82.)

Firmenich-Richartz, Eduard. Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule. IV. Beschreibendes Verzeichniss der niederrheinischen Tafelgemälde seit ca. 1300 bis 1440. (Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 397; Heft 11, Sp. 329.)

Foucart, Paul et Maurice **Hénault.** Une toile de Pierre Snayers; par P. F., président de la Société d'agriculture, sciences et arts de l'arrondissement de Valenciennes, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts, et M. H., associé correspondant de la Société des antiquaires de France, archiviste de la ville de Valenciennes. In-8⁰, 40 p. et facsimilé d'autographe. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cᵉ. 1896,

Frankenberg und Ludwigsdorf, Kammerschreiber Egbert v. Anhaltische Fürsten-Bildnisse. Mit Genehmigung Sr. Hoh. des Herzogs hrsg. II. Bd. gr. 4⁰. VI S. u. 23 Bl. illustr. Text m. 40 Lichtdr.-Taf. Dessau, R. Kahle. Geb. M. 10.—.

Frey, Karl. Anmerkungen zu bekannten Bildern. Rembrandt. (Schweizerische Rundschau, 5. Jahrg., No. 12.)

Friedländer, Max J. Bildnisse von Dürer's Vater. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1896, I.)

— Dürer's Bildnisse seines Vaters. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, Seite 12.)

Frimmel, Dr. Theodor von. A propos d'une ancienne Copie d'après Hugues van der Goes. (La Chronique des arts, 1896, No. 17, S. 157.)

— Aus der Galerie in Hermannstadt. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 109.)

— Ein Gang durch die Gallerie des Schotten-Stiftes in Wien. I. II. (Wiener Zeitung, 6. Febr. 1896, No. 30; 7. Febr. 1896, No. 31.)

— Gemalte Galerien. 2. Aufl. gr. 8⁰. IV, 70 S. mit 1 Taf. Berlin, G. Siemens. M. 1.60.

— Kleine Galeriestudien. N. F. Lfg. III: Die gräfl. Schönborn-Buchheim'sche Gemäldesammlung in Wien. gr. 8⁰. VIII, 87 S. mit 2 Vollbildern und 6 Abbildgn. im Text. Leipzig, G. H. Meyer. M. 3.—.

Frimmel, Dr. Theodor von. Notizen über Werke von österreichischen Künstlern. V. Eine heilige Nacht des Johann von Aachen in der Galerie Aremberg zu Brüssel. VI. Die Skizze zu Francesco Solimena's Kreuzabnahme. (Mittheilungen der K.K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 93.)

— Un triptyque du Maître de l'Adoration des Mages. (La Chronique des arts, 1896, No. 3, S. 22.)

Frizzoni, G. La Pinacoteca Scarpa di Motta di Livenza. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 409.)

Gerspach. Découverte d'anciennes mosaïques chrétiennes. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 35.)

— Les mosaïques chrétiennes de Florence. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 1.)

— Un Botticelli sconosciuto, alla Galleria degli Ufizi. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 6, S. 41.)

Gheyn, Chanoine Van den. Autour de la tombe d'Hubert Van Eyck. (Académie d'archéologie de Belgique, Bulletin, 4ᵐᵉ série des Annales, 2ᵐᵉ partie, XXIV, 1896, S. 723.)

Glück, Gustav. Das jüngste Gericht der Wiener Akademie. (Kunstchronik, N. F., VII., 1895/96, No. 12, Sp. 196.)

Goncourt, Edmond de. L'Art japonais du XVIIIᵉ siècle. Hokousaï. In-18 jésus, XIX, 386 p. et fac-similé du portrait d'Hokousaï, octogénaire peint par sa fille Oyéi. Paris, impr. Chamerot et Renouard; libr. Charpentier et Fasquelle. fr. 3.50.

Gouirand, A. Notes d'art. Critique de peinture. In-16, 32 p. Cannes, impr. Verne. Paris, libr. de la même maison. [Extraits des journaux le Courrier de Cannes (15 février, 14 mai, 20 avril, 21 et 22 décembre 1894).]

Granberg, Olof. Drottning Kristinas tafvelgalleri på Stockholms slott och i Rom, dess uppkomst och dess öden ända till våra dagar. En histor.-konstkrit. undersökning af O. G., e. o. amanuens. v. nationalmus. Häft 1 & 2. 4⁰. Stockholm, J. Haeggströms boktr., 1896.

Grandin, G. Les contemporains des Lenain à Laon. (L'ami des monuments, X, S. 367.)

Gronau, G. Zu Giorgione. (Repertorium für Kunstwissenschaft. XIX, 2, S. 166.)

Gruyer, A. Étienne Chevalier et son patron saint Étienne, par Jean Fouquet (volet gauche du diptyque de Melun). (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 89.)

Guiffrey, Jules. Sir Anthony van Dyck: His Life and Work. Trans. from the French by W. Alison. Folio. Henry. 84/.

Haack, Friedrich. Tintoretto als Porträtmaler. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 6, S. 128.)

Hampe, Th. Oswald und Kaspar Krell. (Vergl. Dürers Porträt Oswalds in der Münchener Alten Pinakothek.) (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 23.)

Hann, F. G. Neu aufgedeckte Wandmalereien zu Maria Wörth. (Carinthia, I, 1896, 1.)

Hofstede de Groot, C. De Schuttersmaltijd. (Nederl. Spectator, 1895, S. 247.)

— Jacob Seisenegger. (Nederl. Spectator, 1895, S. 347.)

— Nogmaals: Een merkwaardige verzameling teekeningen. (Oud-Holland, XIII, 1895, Aflev. 4, S. 238.)

— Wie was „der Meister vom Tode Mariae“. (Nederl. Spectator, 1895, S. 80, 96.)

Hymans, Henri. Un Rubens à retrouver. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, T. XV, S. 71.)

Jacobsen, Emil. Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia. Vincenzo Foppa der Aeltere. Vincenzo Civerchio. Floriano Ferramola. Vincenzo Foppa der Jüngere. Gian Girolamo Savoldo. Girolamo Romanino. Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia. Calisto da Lodi. Giulio Campi. Lattanzio Gambara. Giovan Battista Moroni. Luca Mombello. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 17, Heft 1, S. 19.)

Ilg. Die Gemälde von Schloss Authal. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 107.)

— Porträte des 18. Jahrhunderts im Schlosse Murau. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 106.)

Kastner, Karl. Die Fresco-Gemälde in der Stiftskirche in Ossiach. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 37.)

Kihn, Prof. Dr. Brügge und Hans Memling, ein deutscher Maler. (Historisch-politische Blätter für das kathol. Deutschland, 117. Band, 3. Heft, S. 157.)

Knackfuss, H. Franz Hals. (= Künstler-Monographien. XII.) gr. 8°. 60 S. mit 40 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 2.—.

Kochte, J. Il ritratto di Cornelius Claesz Anslo, dipinto dal Rembrandt. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 2, S. 408.)

— Un quadro del Salviati. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 478.)

Koetschau, Karl. Zu Dürer's Familienchronik. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 20.)

Lafond, Paul. M. Hobbema: L'allée de Middelharnis. (Les Chefs-d'oeuvre, 2e année, No. 10, 5. janv. 1896.)

— Trois tableaux de Goya au Musée de Castres. (La Chronique des arts, 1896, No. 11, S. 99; No. 12, S. 109.)

Lampe, Louis. Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles. Guide monogrammiste indispensable aux amateurs de peintures anciennes, par L. L., artiste peintre. Cinquième livraison. 8°. p. 321—400. Bruxelles, A. Castaigne.

Lange, Konrad. War Dürer ein Papist? (Die Grenzboten, 55. Jahrg., No. 6.)

Lehfeldt, Prof. Dr. P. Ueber die thüringische Familie Lendenstreich. (Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte u. Altertumskunde, N. F., IX, 1895, S. 659.)

Lehmgrübner, Reg.-Baumstr. P. Mittelalterliche Glasmalereien aus der Victorskirche in Xanten. (Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. 46, 1896, Sp. 43.)

Löw, A. Alte Glasmalereien in Niederösterreich. (Berichte u. Mittheil. des Alterth.-Vereines zu Wien, Bd. 31.)

Marcuard, F. v. Das Bildnis des Hans von Schönitz und der Maler Melchior Feselen. Kunstgeschichtliche Studie. gr. f°. 4 Bl., 27 S., 8 Taf. München, Verlagsanst. f. Kunst u. Wiss. 1896. M. 25.—.

Maulde la Clavière, R. de. Jean Perréal, dit Jean de Paris, sa vie et son œuvre. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 58 u. 240.)

Michaelis, Ad. Raffael's Geburtstag. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, Nr. 12, Sp. 185.)

Michel, Emile. Les portraits de Lorenzo Lotto. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 35.)

M. L. Notes sur les Maîtres italiens à la Royal Academy. (La Chronique des arts, 1896, No. 9, S. 75.)

Monument, Un, à Frans Hals. (La Chronique des arts, 1896, No. 9, S. 76.)

Morel, C(harles). Une illustration de l'Enfer de Dante. LXXI miniatures du XVe siècle. Reproduction en phototypie et description par C. M., Chancelier de l'Univ. de Fribourg en Suisse. Paris, H. Welter, 1896. XIII, 139 S., 71 Taf. mit je 1 Erl.-Bl. qu.-8⁰.

Müntz, Eugène. Dessins inédits du Michel-Ange. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 321.)

— Raphael: His Life, Works and Times. Illust. with 108 Engravings. Trans. by Walter Armstrong. New ed., Revised and Corrected. Roy. 8vo, 244 p. Chapman and Hall. 7/6.

Muther, Richard. The History of Modern Painting. In 3 vols. Vol. 2. Roy. 8vo, 848 p. Henry. 18/6.

Nolhac, Pierre de. Les portraits du Dauphin, fils de Louis XV au Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1896, No. 17, S. 154.)

Ollendorff, Oskar. Der Cortegiano-Typus. Eine Studie über Raffael'sche Charaktere. (Preussische Jahrbücher, 84. Band, Heft 1, 1896, S. 54.)

Phillips, Claude. Old masters at the Royal Academy. II—III. (The Academy, 1896, No. 1238, S. 81; No. 1240, S. 120.)

Ponsonailhe, Charles. Albrecht Dürer: La Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean. (Les Chefs-d'œuvres, 5 févr. 1896, No. 11.)

Rembrandt, Ein neuer. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 11, Sp. 181.)

Reymond, Marcel. Caractère italien du génie de Rubens. 8⁰. 19 S. Grenoble, Impr. F. Allier père & f., 1896.

Ricci, Corrado. La madonna dal Collo Lungo del Parmigiano. Parma, tip. Luigi Battei, 1895. 8⁰. 9 p. [Estr. dall' Archivio storico per le provincie parmensi, vol. IV (anno 1895).]

Riehl, Prof. Dr. Berthold. Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrh. [Aus: „Oberbayer. Archiv f. vaterländ. Geschichte."] gr. 8⁰. 160 S. m. Abbildgn. u. 11 Taf. München, G. Franz' Verl. in Komm. M. 4.—.

Roberti, T. Un dipinto di Giacomo da Ponte. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 7, Seite 53.)

Robinson, J. C. Jael and Sisera. Notice of a picture by Velazquez heretofore undescribed contributed to the Exhibition of Spanish Art at the New Gallery, January 1896. 8⁰. 24 p., 1 pl. London, 1896.

Rooses, Max. Oude en nieuwe kunst. I. Het nieuw antwerpsch museum; Petrus Paulus Rubens; De Hollandsche meesters in den Louvre. 8⁰. 215 p., illustré de gravures hors texte. Gand, J. Vuylsteke, 1895.

Rosenberg, Adolf. Peter Paul Rubens. V. Die ersten Jahre in Antwerpen 1608—1612. (Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. VII, Heft 5, S. 110.)

Roten, L. L. v. Das Leben des Malers Raphael Ritz v. Niederwald. (= Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich f. 1896.) gr. 4⁰. 35 S. m. 1 Bildnis u. 1 Taf. Zürich, (Fäsi & Beer). M. 3.—.

Rubbiani, Alf. Primitiva dipintura murale nella chiesa di s. Francesco in Bologna, sec. XIII—XIV: relazione intorno ad un saggio di dipintura dell' abside in detta chiesa che, corredata di tavole illustrative, fu esibita dalla commissione per la fabbrica di s. Francesco alla r. commissione conservatrice dei monumenti nel dicembre 1895. Bologna, ditta Nicola Zanichelli di Cesare e Giacomo Zanichelli tip. edit., 1895. 4⁰. 37 p.

Saccardo, Ing. P(ietro). Les mosaïques de la basilique de St. Marc à Venise. 4⁰. 208 p. Venise, F. Ongania, 1894.

Scheibler, Ludw. u. Carl **Aldenhoven.** Geschichte der Kölner Malerschule. (= Publikationen der Gesellschaft f. rheinische Geschichtskunde, XIII.) Lfg. 2. 33 Taf. gr. F⁰. Lübeck, Joh. Nöhring. In Mappe M. 40.—.

Schmarsow, Aug. Masaccio-Studien. II: Masaccio's Meisterwerke. gr. 8⁰. VII, 97 S. m. 18 Lichtdr.-Taf. gr. Fol. in Mappe. Kassel, Th. G. Fisher & Co. M. 30.—.

Schmid, H. Alfr. Holbein d. J. (Mit Abbildg.) (Sitzungsbericht IV, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Schneider, Dr. Friedrich. Theologisches zu Raffael. Disputa-Transfiguration. (Der Katholik, 13. Bd., 1896, Heft 1.)

Schnütgen. Die beiden altkölnischen Wandschreinthüren in St. Kunibert zu Köln. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX, Heft 1, Sp. 1.)

Schrank, L. François Boucher. (Photogr. Correspondenz, 1896, Januar.)

Schultze, V. Die Wiener Genesis-Miniaturen. (Christl. Kunstblatt, 1896, 3.)

Sepp, J. N. Ursprung der Glasmalerei und ihr Patron Jacobus Alemanus, gen. da Ulmo. (Der Kunstgewerbe-Gehilfe, I.)

Sgulmero, Pietro. Un affresco d'importanta storica. (Arte e storia, XV, No. 3, S. 20.)

Springer, Anton. Raffael und Michelangelo. 2. Bd. Mit 52 Textbildern u. 4 Kpfrn. 3. Aufl. gr. 8⁰. X, 399 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 9.—.

Sterck, J. F. M. Jacob Cornelisz. en zijne schilderijen in de „Kapel ter Heilige Stede". (Oud-Holland, XIII, 1895, Aflev. 4, S. 193.)

Stiassny, Rob. Hans Baldung Griens Wappenzeichnungen in Coburg. Ein Beitrag zur Biographie des oberrhein. Meisters. [Aus: „Jahrb. d. k. k. herald. Gesellsch. Adler."] 2. Aufl. Lex.-8⁰. 75 S. m. 16 Lichtdr.-Taf. Wien, C. Gerold's Sohn. M. 12.—.

Teutsch, Fr. Die Bilder und Altäre in den evang. sächsischen Kirchen. (Correspondenzblatt des Vereins f. siebenbürgische Landeskunde, 19. Jahrg., No. 4.)

Thieme, U. Schäufelein und der Meister von Messkirch. (Sitzungsbericht III, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Thörl. Die Pfarrkirche in Kärnten, und ihre mittelalterlichen Wandmalereien. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1896, 2.)

Thompson, Edward Maunde. English Illuminated Manuscripts. With 21 plates Imp. 8vo, 68 p. Paul, Trübner and Co. 18/.

Thormann, Frz. und W. F. v. **Mülinen.** Die Glasgemälde der bernischen Kirchen. Hrsg. v. der bern. Künstlergesellschaft u. dem bern. Kantonal-Kunstverein. Mit Zeichngn. v. Rud. Münger. gr. 4⁰. 98 S. m. 21 Taf. Bern, (K. J. Wyss). M. 8.—.

Tourneux, Maurice. Jean-Baptiste Perronneau. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 5, 131, 309.)

Trabaud, P. Etude esthétique sur Nicolas Froment, peintre, primitivement en Italie, ensuite à la cour du roi René, à Avignon; par P. T. In-8⁰, 6 p. et planche. Marseille, imp. Barthelet et Cᵉ. [Extrait des Mémoires de l'Académie de Marseille.]

Ulmann, Hermann. Piero di Cosimo. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 17, Heft 1, S. 42.)

Valabrègue, Antony. Hans Holbein: Portrait de Georges Gisze. (Les Chef-d'œuvres, 5 févr. 1896, No. 11.)

Vasconcellos, Joaquim de. A pintura portugueza nos sec. XV e XVI. (Arte. Revista internacional, T. I, No. 2.)

Verzeichniss von Photographien nach Werken der Malerei bis zum Anfang des XIX. Jahrh., nach kunstwissenschaftl. Gesichtspunkten geordnet m. beigefügten Verkaufs-Preisen. 7. Lfg. gr. 8⁰. (S. 847—988.) Berlin, Amsler & Ruthardt. M. 10.—.

Vinci, Leonardo da. Il codice atlantico di Leonardo Da Vinci nella biblioteca ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla r. accademia dei Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del re e del governo. Fasc. 8. Roma, tip. della r. accademia dei Lincei, 1895. Fo. 253—300 p., con quaranta tavole.

Vischer, R. Ueber Hans Baldung Grien. (Münchener Allgem. Zeitg., Beilage, 1896, No. 15.)

Vöge, Wilhelm. Ein Verwandter des Codex Egberti. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 105.)

Weber, Paul. Der Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg. (Allgemeine Zeitung, München, 1896, Beilage No. 67.)

Wiepen, Dr. Eduard. Der Kölner Maler Bartholomäus Fuscus. (Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, XV, No. 1, Sp. 20.)

Wustmann, Rudolf. Briefe Niklaus Manuels. (Zeitschrift für Kulturgeschichte, N. F., Bd. III, Heft 3, S. 145.)

Graphische Künste.

Chodowiecki, Daniel. Von Berlin nach Danzig. Eine Künstlerfahrt im J. 1773. 108 Lichtdr. nach den Originalen in der königl. Academie der Künste in Berlin. Mit erläut. Text u. e. Einführg. von Prof. Dr. W. v. Oettingen. 2. Ausg. qu. gr. 8⁰. X, 100 S. Berlin, Amsler & Ruthardt. M. 20.—.

Claudin, A. Les Libraires, les Relieurs et les Imprimeurs de Toulouse au XVIᵉ siècle (1531—1550), d'après les registres d'impositions conservés aux archives municipales. Documents et notes pour servir à leur histoire, publiés et annotés par A. C. In-8⁰, 71 p. Châteaudun, impr. de la Société typographique. Paris, libr. Claudin. 1895. [Tiré à 100 exemplaires non mis dans le commerce. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Dauze, P. Index biblio-iconographique; par P. D., des „Cent Bibliophiles“ et de la „Bibliographical Society“. Précédé d'une préface de Paul Eudel. (Janvier à octobre 1894.) AA-HN. Grand in-8⁰, VIII, 268 p. Laval, impr. Jamin. Paris, Répertoire des ventes publiques cataloguées. 1895.

Delignières, E. Conférence sur les graveurs abbevillois au musée d'Abbeville et du Ponthieu, le 30 juin 1893, par M. E. D., président de la Société d'émulation d'Abbeville. In-8⁰, 16 p. Caen, impr. et libr. Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixantième congrès archéologique de France, tenu en 1893 à Abbeville.]

Delisle, Léopold. Notice sur un livre d'astrologie de Jean duc de Berry. (Bulletin du bibliophile, 1896, 105.)

Douglas, Robert K. Japanese illustrated books. (Bibliographica, P. IX, S. 1.)

Early English Printing: A Series of Facsimiles of All the Types Used in England during the 15th Century, with some of those Used in the Printing of English Books abroad. With Introduction by E. Gordon Duff. In portfolio. Paul, Trübner and Co. 42/.

Fage, R. Etienne Bleygeat, François Varolles, maîtres imprimeurs; les Frères Delbos, fondeurs en caractères. In-8⁰, 14 p. Limoges, impr. et libr. Vᵉ Ducourtieux. 1895. [Contribution à l'histoire de l'imprimerie à Tulle, II.]

Forrer, R. Alte und neue Neujahrswünsche. (Antiquitäten - Zeitschrift, Jahrg. VI, No. 17, Sp. 481.)

Garnett, R. The early italian book-trade. (Bibliographica, P. IX, S. 29.)

Grand, G. H. Les Maîtres de la lithographie. J. B. Isabey. 8⁰, 28 p. et portrait. Châteaudun, impr. de la Société typographique.

Grand-Carteret, John. Les almanachs français. Bibliographie - iconographie des almanachs - années - annuaires . . . et autres publications annuelles éd. à Paris. (1600—1895). Ouvr. ill. de 5 planches color. et de 306 vign. 8⁰. CX, 846 p. Paris, J. Alisié & C. 1896.

Haden, F. R. The Etched Work of Rembrandt: A Lecture delivered in the Gallery of the Royal Society of Painter Etchers, April 5, 1895. 8vo. Macmillan. 1/.

Keinz, Biblioth. Frdr. Die Wasserzeichen des XIV. Jahrh. in Handschriften der k. bayer. Hof.- u. Staatsbibliothek. [Aus: „Abhandlungen d. k. b. Akad. d. Wiss.“] gr. 4⁰. 46 S. m. 38 Taf. München, G. Franz' Verl. M. 4.—.

Lehrs, Max. Der Meister W—, ein Kupferstecher der Zeit Carls des Kühnen. Mit 31 Taf. in Lichtdr. gr. F⁰. 25 S. Text. Dresden, W. Hoffmann. In Mappe M. 75.—.

Leitschuh, Friedrich. Zur Geschichte des Bücherraubes der Schweden in Würzburg. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 1896, S. 104.)

Leprieur, Paul. Le centenaire de la lithographie. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 45, 147.)

Lippmann, Friedrich. Publikation der Handzeichnungen Dürers. (Sitzungsbericht IV, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Lützow, Carl v. Geschichte der Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst. 1871—1895. Nebst e. Rückblick auf den älteren Wiener Kunstverein. gr. 4⁰. 38 S. m. Abbildgn. u. 4 Taf. Wien, Gesellschaft f. vervielfältig. Kunst. M. 10.—.

Pennell, Joseph. The Illustration of Books: A Manual for the Use of Students. Notes for a Course of Lectures at the Slade School, University College. Cr. 8vo, XII, 166 p. T. Fisher Unwin. 2/6.

Pollard, W. The woodcut designs for illumination in Venetian books, 1469—73. (Bibliographica, P. IX, S. 122.)

Prunaire, A. Les plus beaux Types de lettres, d'après les maîtres de cet art, choisis et gravés par A. P. Avant-propos par Claudius Popelin. In-4⁰, 25 p. et 80 planches. Dijon, impr. Darantière. Paris, libr. Schmid. 1895.

Rivoli, Duc de. Les livres d'heures français et les livres de liturgie vénitiens. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 163.)

Rondot, Natalis. La gravure sur bois à Lyon au XVᵉ siècle. (Bibliographica, P. IX, S. 46.)

— Les graveurs sur bois et les imprimeurs à Lyon au XVᵉ siècle par N. R., Corresp. de l'Inst. (Publié dans la Revue du Lyonnais de Mai à Décembre 1895.) Lyon, Impr. de Mougin-Rusand. Paris, Libr. de A. Claudin, 1896. 245 p. 4⁰.

[**Scheltema,** F. Adama v. & Anton **Mensing.**] Topographie ancienne. Catalogue à prix marqués de cartes anciennes et de vues de villes. XVme—XIXme siècle. 8⁰. 284 S. Amsterdam, F. Muller & Co., 1896.

Schmidt, Charles. Repertoire bibliographique Strasbourgeois jusque vers 1530. VII: Jean Knobloch 1500—1528. 4⁰. IX, 102 S. m. 4 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 18.—.

Schmidt, W. Landschaftliche Zeichnungen in der Nationalgalerie zu Budapest. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 120.)

— Zu M. Ostendorfer. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 122.)

— Zur Kenntniss der Holzschnitte der Dürer'schen Schule. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 118.)

Springer, Jaro. Ueber den Regenten Philipp von Orléans als Künstler und Sammler. (Sitzungsbericht III, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Squire, W. Barclay. Notes on early music printing. (Bibliographica, P. IX, S. 99.)

Sträter, August. Der heilige Eustachius oder Hubertus. Kupferstich von Albert Dürer. (Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 361.)

Tourneux, Maurice. Gustave Brunet. (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 130.)

Uhlirz, Karl. Beiträge zur Geschichte des Wiener Bücherwesens. (1326 bis 1445.) (Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 1896, S. 79.)

Wheatley, H. B. The Strawberry-Hill Press. (Bibliographica, P. IX, S. 83.)

Kunstgewerbe.

Art de la ferronnerie ancienne et moderne, revue mensuelle, paraissant le 15 de chaque mois. Ire année. No. 1. 15 janvier 1896. In-4⁰. 20 p. avec fig. et pl. Paris, Rouam.

Atz. Zur Glockenkunde. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 55.)

Barbier de Montault, X. La chaire de Notre-Dame de Niort (Deux-Sèvres), à Château-Larcher (Vienne). (Bulletin monumental, 1895, No. 3, S. 226.)

Barock-Cartouchen. 40 Facsimile-Tafeln nach Originalen des 17. Jahrh. Gr. 4⁰. Leipzig, K. W. Hiersemann. In Mappe M. 20.—.

Bucheinbände aus dem Bücherschatze der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Eine Vorlagensammlung für Buchbinder, Gewerbeschulen, Graveure, Musterzeichner u. s. w., m. beschreib. Texte hrsg. v. Cust. Dr. H. A. Lier. 2. Aufl. gr. 4⁰. 51 Photogr. m. V, 12 S. Text. Leipzig, E. Twietmeyer. In Mappe M. 50.—.

Cellini, Benvenuto, Life of. Newly Translated into English by John Addington Symonds. 4th ed. With Mezzotint Portrait and 16 Reproductions of Cellini's Works. 8vo, 520 p. J. C. Nimmo. 7/6.

Čermák. Kacheln in Časlau aus dem 15. Jahrhundert. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 112.)

Chytil, Dr. Karl. Zur Charakteristik des böhmischen geschliffenen Glases des 17. und 18. Jahrhunderts. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 1 u. 28.)

Crane, Walter. Die Forderungen der decorativen Kunst. Uebers. v. O. Wittich. Gr. 8⁰. III, 214 S. Berlin, G. Siemens. M. 2.—.

Diesbach, M. de. Stalles de l'abbaye d'Hauterive. (Fribourg artist., 1896, Janv.)

Fei, G. Cornice in legno della prima metà del Sec. XVII. (Arte ital. decor. e ind., IV, 9.)

Folnesics, Jos. Die Anfänge des Schmuckes. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 45.)

Geistberger, J. Allgemeines über die Glocken. (Die kirchliche Kunst, III, 3.)

— Die Thurmglocken zu St. Stephan in Wien. (Die kirchliche Kunst, III, 1.)

Gödel, Alois. Ein Waffen-Inventar von der Burg Eichhorn. (Antiquitäten-Zeitschrift, VI, No. 19, Sp. 553.)

Gutersohn, Ulrich. Die Schweizerflora im Kunstgewerbe. (Schweizerische Rundschau, 6. Jahrg., No. 2.)

Hagen, Luise. Das Frauenkleid in der Kunst- und Kulturgeschichte. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 40. Jahrg., April.)

Hann, F. G. Altes Messgewand zu Kraig. (Carinthia, I, 1896, 1.)

— Ein Reliquienkreuz zu Pisweg. (Carinthia, I, 1896, 1.)

— Gothischer Kelch zu Obermillstatt. (Carinthia, I, 1896, 1.)

Hann, Gothisches Kreuz, Taufschüssel und Lababo zu Kraig. (Carinthia, I, 1896, 1.)

— Werthvolle Kelche und Paramente in der Sacristei der Kirche zu Millstatt. (Carinthia, I, 1896, 2.)

Harnisch, Der gothische und der Maximilians -. (Der österr.-ung. Bildhauer u. Steinmetz, 1896, 1.)

Hottenroth, Frdr. Handbuch der deutschen Tracht. Mit 1631 ganzen Fig. u. 1391 Teilfig. in 271 schwarzen Textillustr., 30 Farbentaf. u. e. Titelvignette. 15. (Schluss-) Lfg. gr. 8⁰. (VI u. 897—983 S. m. 2 farb. Taf.) Stuttgart, G. Weise. à M. 2.—.

Ilg. Die Gobelins im Schlosse Krumau in Böhmen. (Mittheilungen der K. K. Central - Commission, XXII, Heft 2, S. 104.)

Julliot, G. La croix de Nailly. (Revue archéologique, t. XXVIII, S. 33.)

Knebel, Konrad. Die Freiberger Goldschmiede-Innung, ihre Meister und deren Werke. Ein Beitrag zur Geschichte des sächsischen Kunsthandwerks. (Mitteilungen vom Freiberger Altertumsverein, 31. Heft, S. 1.)

Lang, H. Die Geschichte der Keramik. (Der Kunstgewerbe-Gehilfe, 2.)

Lehfeldt, P. Ueber den Glockennamen Susanna. (Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Alterthumskunde, Bd. IX, S. 664.)

L. S. Manufacture des gobelins. Réparation de la tapisserie de Saint-Remi. (La Chronique des arts, 1896, No. 4, S. 30.)

M., X. B. de. Un verre doré des Catacombes. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 36.)

Marsaux, L. Canons d'autel et chasuble de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, à Paris. (Bulletin monumental, 1895, No. 3, S. 234.)

— Trésor d'Antoing (Belgique). (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 29.)

Matthew's, Brander, Bookbindings, Old and New: Notes of a Book-Lover, with an Account of the Grolier Club, New York. (The Ex-Libris Series.) Roy. 16mo, 356 p. G. Bell and Sons. 7/6.

Mazerolle, F. Documents sur les relieurs des ordres royaux de Saint-Michel et du Saint-Esprit. (Suite.) (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 85.)

Poutiers, Aristide. La Menuiserie (Choix et Travaux préparatoires des bois; l'Art d'assembler les bois; la Menuiserie en bâtiment; la Stéréotomie; Escaliers); par A. P. professeur à l'Ecole régionale des beaux-arts d'Angers. In-18 jésus, 366 p. avec fig. Angers, imp. Burdin et Cᵉ. Paris, librairie J. B. Baillière et fils. 1896. [Bibliothèque des connaissances utiles.]

Raadt, Th. de. Le mobilier et la bibliothèque d'un riche ecclésiastique au XVᵉ siècle. (Annales de la Soc. d'archéologie de Bruxelles, 1896, 1.)

Radić, Fr. Altkroatisches Schwert. [In kroatischer Sprache.] (Starohrvatska Prosojeta, I, 4.)

Renaissance-Cartouchen. 40 Taf. Facsimilereproductionen nach Originalen des XVI. Jahrh. gr. 4⁰. Leipzig, K. W. Hiersemann. In Mappe M. 20.—.

Ritter, Fr. Die „Perspectifischen Stück" des Wiener Hoftischlers Georg Has. (Mittheilungen des k. k. Oester. Museums, N. F., XI, 1896, S. 69.)

Roeper, Adb. Deutsche Schmiedearbeiten. Ausgewählt u. hrsg. v. R., mit e. Vorwort versehen von Mus.-Dir. Hans Bösch. gr. F⁰. 50 Taf. in Photogr. u. Lichtdr. m. 4 S. Text. München, Jos. Albert. In Mappe M. 30.—.

Rouyer, Jules. L'Œuvre du médailleur Nicolas Briot en ce qui concerne les jetons; par J. R. In-8⁰, 243 p. Nancy, imp. Vagner; lib. Wiener. 1895. Tiré à 50 exemplaires.

R. Str. Das Chorgestühl in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. (Blätter für Architektur u. Kunsthandw., 1896, 3.)

Schalk, K. Bruderschaftsbuch der Wiener Goldschmiedezeche, angelegt im Jahre 1367. (Zeitschrift für Social- u. Wirthschaftsgeschichte, hrsg. v. St. Bauer u. L. M. Hartmann, 4. Bd., 2. Heft.)

Schricker, A. Georg Kobenhaupt, der Meister des Prachtpokals der königl. bayerischen Schatzkammer. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgew.-Vereins München, 1896, 2.)

Seidel, Paul. Der Silber- und Goldschatz der Hohenzollern im königl. Schlosse zu Berlin. Mit 2 allegor. Darstellungen, entworfen v. E. Doepler d. J., nebst 1 Heliograv. u. 41 Lichtdr. gr. 4⁰. VII, 65 S. Berlin, Cosmos. M. 50.—.

Silberschatz, Der, von Fogarasch. (Antiquitäten-Zeitschrift, VI, No. 19, Sp. 556.)

Stockbauer, J. Humoristische Bildungen im alten Kunstgewerbe. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgew.-Vereins München, 1895, 12.)

Stückelberg, E. A. Reliquien und Reliquiare. (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XXIV, Heft 2, 1896.)

— Reliquien und Reliquiare. (= Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XXIV. 2. Heft.) gr. 4⁰. 32 S. m. Abbildgn. u. 1 farb. Taf. Zürich, Fäsi & Beer in Komm. M. 3.20.

Techtermann, M. de. Calice de Sebast. Werro. (Fribourg artistique, 1895, 4.)

Zais, Ernst. Die bischöfl. Wormsische Faiencefabrik zu Dirmstein. 8⁰. 36 S. m. 1 Fabrikmarke. München (C. Fritich). M. 2.—.

Topographie.

Arte e storia in Toscana. (Arte e storia, XV, No. 3, S. 17.)

Berchet, Fed. Terza relazione annuale (1895) dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto. Venezia, tip. edit. di M. S. fra Compositori tipografi, 1896. 8⁰. 139 p.

Bergner, Heinrich. Neue Untersuchungen über die Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Amtsbez. Kahla. (Mittheil. des V. f. Geschichts- u. Altertumsk. z. Kahla u. Roda, Bd. V, 1895, Heft 1, S. 30.)

Boetticher, Adf. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Ostpreussen. Im Auftrage des ostpreuss. Prov.-Landtages bearb. V. Hft. Litauen. Lex.-8⁰. VII, 158 S. m. Abbildgn. u. 7 Taf. Königsberg, B. Teichert in Komm. M. 3.—.

Boutroue, Alexandre. En Scandinavie (notes de voyage): le pays, ses monuments et ses habitants, conférence faite à l'assemblée générale de la Société de géographie de Paris, le 19 avril 1895, accompagnée d'une carte, par A. B., scrutateur de la Société de géographie de Paris. In-8⁰, 36 p. Paris impr. Motteroz; libr. Leroux; aux bureaux de la Revue de géographie, 15, rue Soufflot. fr. 1.25. [Extrait de la Revue de géographie (juillet-août-septembre 1895.)]

Büttner Pfänner zu Thal, Dr. Anhalts Bau- u. Kunst-Denkmäler nebst Wüstungen. Mit Illustr. in Heliograv., Lichtdr. u. Phototypie. Ausg. in 5 Kreisen. Ballenstedt. (64 S. m. 8 Taf. M. 3.—.) Bernburg (160 S. m. 18 Taf. M. 7.50). Dessau (96 S. m. 11 Taf.). Köthen (96 S. m. 8 Taf.). Zerbst (136 S. m. 14 Taf. M. 7.50). gr. 4⁰. Dessau, R. Kahle. M. 30.—.

Carocci, Guido. Arte e Storia in Toscana. II. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 7, S. 49.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage des Prov.-Verbandes hrsg. Bd. 3. Hft. 3: Der Kreis Neuss. Lex.-8⁰, VI u. S. 309 bis 435 m. 67 Abbildgn. u. 7 Taf. Düsseldorf, L. Schwann. M. 4.50.

Corona, Fr. Guida storico-artistica, commerciale dell' isola di Sardegna. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1896. 16⁰ fig. VIII, 358 p. con tavola.

Endl, Capitul. P. Frdr. Studien über Ruinen, Burgen, Klöster und andere Denkmale der Kunst, Geschichte und Litteratur etc. des Horner Bodens. I. Bd., 3. Hft. gr. 8⁰. (S. 89—156 m. 9 Illustr.) Altenburg, Wien, St. Norbertus in Komm. M. 1.60.

G. Correspondance d'Italie. (La Chronique des arts, 1896, No. 13, S. 119.)

Gerspach. Correspondance d'Italie. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 63.)

Kochte, J. Conservazione e restauro di monumenti. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 407.)

Kohte, Reg.-Baumstr. Jul. Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen. Im Auftrage des Prov.-Verbandes bearbeitet. 3. B.: Die Landkreise des Reg.-Bez. Posen. 3. Lfg.: Die Kreise Fraustadt, Lissa, Rawitsch u. Gostyn. Lex. 8⁰. (S. 171—256 m. Abbildgn. u. 1 Taf.) Berlin, J. Springer. M. 2.—.

Kommission, Eine, zur Erhaltung der Kunstdenkmäler i. Königreich Sachsen. (Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins, Heft 31, S. 128.)

Kunstdenkmäler, Elsässische. Monuments d'art de l'Alsace. In Gemeinschaft m. Priv.-Doz. Dr. Fr. Leitschuh u. Mus.-Dir. Ad. Seyboth hrsg. v. Dr. S. Hausmann. (In 24 Lfgn.) 1. Lfg. gr. F⁰. 5 Lichtdr.-Taf. Strassburg, W. Heinrich. M. 2.—.

Kunstdenkmale Bayerns. 12. Lfg. München, J. Albert. M. 9.—.

Lehfeldt, Prof. Dr. P. Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. Heft 22: Herzogth. Sachsen-Altenburg. Amtsger.-Bezirke Ronneburg u. Schmölln. Lex.-8⁰. X u. S. 309—435 u. VIII S. m. 17 Abbildgn. u. 1 Lichtdr.-Bild. Jena, G. Fischer. M. 3.50.

— Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Amtsgerichtsbezirk Kahla. Geprüft durch Dr. H. Bergner, Pfarrer in Pfarrkesslar. Nachgeprüft durch Prof. Dr. P. L. in Berlin. 8⁰. 53 S. Berlin, Druck von J. F. Starcke, 1895.

Normandie, La, monumentale et pittoresque. Edifices publics, châteaux, manoirs, etc. Héliogravures de P. Dujardin d'après les photographies de Paul Robert et d'Henri Magron. „Calvados.“ In-f⁰ en deux parties. Première partie, texte par MM. E. de Beaurepaire, A. Decauville Lachènée, P. de Farcy, Ch. Hettier, F. Huard, G. Lavalley, J. Lestrambe, G. Le Hardy, P. de Longuemare, E. Travers, G. Vanel, 372 p. et 46 pl.; deuxième partie, texte par MM. C. A. de Beaurepaire, G. de Beaurepaire, Boscroger, L. Braquehais, C. Bréard, D. D., A. Decauville Lachènée, P. de Farcy, A. Gasté, A. Gilbert, C. Hettier, l'abbé L. Huet, le commandeur H. Le Court, C. Le Goffic, P. de Longuemare, l'abbé Marie, A. Monod, A. Pellerin, le vicomte L. Rioult de Neuville, E. de Souderne, E. Travers et G. Vanel, 286 p. et pl. 47 à 84. Le Havre, impr. et libr. Lemale et Cᵉ. 1895.

Organisation, Die, der Denkmalspflege in Pommern. (Baltische Studien, XLV, S. 621.)

Paulus, Conservat. Dr. Ed. Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königr. Württemberg. Im Auftrag des k. Ministeriums des Kirchen- u. Schulwesens bearb. Text. (Inventar.) 11—15. Lfg. Lex.-8⁰. (Schwarzwaldkreis 288 S. m. Abbildgn.) Stuttgart, P. Neff Verl. à M. 1.60.

Paysages et Monuments du Poitou, photographiés par Jules Robuchon, de la Société des antiquaires de l'Ouest, imprimés en héliogravure par Dujardin, avec notices par divers auteurs. Livraisons 248—249: le Talmondais. Les Mauxfaits (Vendée), par M. René Vallette. In-f⁰, p. 21 à 31 et 3 pl. Paris, imp. Motteroz.

Portfolio du pays de Liège (province de Liège, Namur et Luxembourg). Vues photographiques de monuments anciens et modernes, châteaux et habitations, églises et scènes religieuses, sites pittoresques et promenades, scènes de mœurs et d'actualité, établissements industriels, tableaux historiques, œuvres d'art. Préface d'Albert Ransac. Livr. 8—10. 4⁰. Liège, J. Piette, 1895—96.

P. W. Die Provincialcommission zur Erhaltung der Denkmäler in Brandenburg. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, 1896, No. 1, S. 8.)

Schmidt, Hermann, Rektor in Arnstadt. Berichtigungen und Ergänzungen zu Apfelstedt: Bau- und Kunstdenkmäler des Fürstentums Schwarzburg-Sondershausen. 2. Heft: Oberherrschaft. (Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte u. Altertumskunde, N. F., IX, 1895, S. 380.)

Wastler, Jos. Nachrichten über Gegenstände der bildenden Kunst in Steiermark. (Mittheilungen des histor. Vereins für Steiermark, 43 Heft.)

Aachen.

— **Bock,** Dr. Frz. Die projektirte Wiederaufnahme der musivischen Restaurations-Arbeiten im Aachener Münster. 2 Thle. 8⁰. 19 u. 8 S. Aachen, (Cremer). M. —.50.

— [**Bock,** Dr. Franz.] Nochmals die musivischen Restaurationsarbeiten im hiesigen Oktogon. Separatabdr. aus No. 273, 274 u. 276 des Polit. Tagebl. im Nov. 1895. (Aachen, 1895.) 8⁰. 8 S.

Aosta.

— **Eyssenhardt,** Frz. Aosta und seine Alterthümer. (= Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, hrsg. v. R. Virchow u. W. Wattenbach. N. F., 240. Hft.) gr. 8⁰. 34 S. Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei. M. —.80.

Baume-les-Messieurs.

— **Brune.** Le Mobilier et les Œuvres d'art de l'église de Baume-les-Messieurs (Jura); par M. l'abbé B., correspondant du ministère. In-8⁰, 23 p. et grav. Paris, Imprim. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1894).]

Bordeaux.

— **E. C.** Les Beaux-Arts à Bordeaux d'après des documents officiels. (Revue des Pyrénées, t. VII, S. 630.)

Brixen.

— **Walchegger,** Dombenef. Joh. Ev. Der Kreuzgang am Dom zu Brixen. Mit 12 Lichtdr.-Bildern auf 9 Taf. u. 10 Illustr. im Text. gr. 8⁰, 127 S. Brixen, Buchh. des kath.-polit. Pressvereins. M. 3.—.

Caen.

— **Robillard de Beaurepaire,** Eugène de. Caen illustré, son histoire, ses monuments. Texte par E. de R. de B. Eauxfortes et dessins par Paulin Carbonnier. Grand in-4⁰, VII, 540 p. Caen, impr. Delesques; libr. Le Blanc-Hardel.

Celle.

— **Nöldeke,** C. Die Stadtkirche in Celle. Von Oberapellationsrath Dr. [C.] N. 8⁰. 40 S. Celle, Druck v. Schweiger & Pick, 1895.

— [**Nöldeke,** Dr. C. u. H. **Dehning.**] Das Schloss in Celle. 8⁰. 26 S. m. 2 Taf. Celle, Schweiger & Pick, 1894.

Cluny.

— **Ricard,** E., Cluny et les environs, avec notice historique et vue d'ensemble de l'abbaye avant 1789. Nancy, phototypie J. Royer. Fr. 2.—.

Epinal.

— **Ferry,** Ch. Guide du parc du château d'Epinal (origines, histoire, description); par Ch. F., archiviste de la ville et des hospices. In-16, 48 p. et 4 pl. Epinal, impr. Klein et Cᵉ. fr. 1.—.

Florenz.

— **Sertillanges,** R. P. Un pèlerinage artistique à Florence. In-8⁰, 100 p. Paris, imprim. Levé; aux bureaux de la Revue thomiste, 222, rue du Faubourg-Saint-Honoré.

Friesach.

— **Grueber.** Virgilienberg zu Friesach. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 97.)

Goldenkron in Böhmen.

— **Mörath,** Anton. Goldenkron. Aufstellung von Grabmälern der Aebte und einzelnen Personen in dem Capitelhause. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 19.)

Guttaring.

— **Hann,** F. G. Werthvolle Kunstgegenstände und archäolog. Objecte im Pfarrhofe zu Guttaring. (Carinthia, I, 1896, 1.)

Huy.

— **Dubois,** René. La ville de Huy au XVIIIᵉ siècle. 8⁰, 116 p., 1 plan, 1 pl. et figg. dans le texte. Huy, Mignolet, 1895. [Bulletin du Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts, t. X, 1895.]

Itsatsou.

— **Rupin,** Ernest. Le trésor de l'église d'Itsatsou (Basses-Pyrénées), XVIIIᵉ siècle. (Revue de l'Art chretien, 1896, S. 17.)

Köln.

— Koeln in Bildern nach neuen Orig.-Aufnahmen. qu. gr. 4⁰. 60 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text. Köln, P. Neubner. In Mappe M. 24.—.

Lille.

— Collectionneur, Le, lillois, suite à Lille ancien. Album de 40 planches. Sujets historiques, monuments, curiosités, etc. Lille, Boldoduc, imp.-édit.

Löwen.

— **Even,** Edward Van. Louvain dans le passé et dans le présent. Formation de la ville, événements mémorables, territoire, topographie, institutions, monuments, œuvres de l'art. Par E. V. E. 4⁰. XVI, 684 p., 34 pl. Louvain, A. Fonteyn, 1895.

Magdeburg.

— Magdeburgs Bau- u. Kunstdenkmäler. II. Serie. Bau- und Kunstdenkmäler der Renaissance und des Barock. 40 (Lichtdr.-) Taf. nach photograph. Aufnahmen von E. v. Flottwell. (Neuer Abdr.) gr. F⁰. Berlin, Schuster & Bufleb. In Mappe M. 32.—.

Mannsberg in Kärnten.

— **Ilg.** Aus Schloss Mannsberg in Kärnten. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 119.)

Marburg.

— **Mentzel,** E. Marburg. Mit 28 Abbildgn. nach Orig.-Aufnahmen des Hrn. Landeskonservators Dr. L. Bickell in Marburg. [Aus: „Westermann's illustr. deutsch. Monatshefte."] gr. 8⁰. 27 S. Marburg, N. G. Elwert's Verl. in Komm. M. 1.—.

Mühlhausen i. Th.

— **Röttscher.** Unterfangung vom Südthurm der Marienkirche in Mühlhausen i. Th. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 13, S. 139.)

München.

— **Aufleger,** O. und K. **Trautmann.** Alt-München. 7. und 8. Lfg. München, Werner. à M. 2.—.

Murau.

— **Zub,** Felix Em. Aus Murau. (Mittheilungen d. k. k. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 34.)

Paris.

— **Champeaux,** A. de. Les Monuments de Paris; par A. de C., ancien inspecteur des beaux-arts de la ville de Paris. In-8⁰, 304 p. Corbeil, impr. Crété. Paris, librairie Laurens. [Bibliothèque d'histoire et d'art.)

— **Goncourt,** Edmond de. Le Grenier. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 101, 185.)

Perugia.
— **Bonucci,** Ildebrando. Perugia e le opere d'arte. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 7, S. 54.)

Portogruaro.
— **Degani,** Ernesto. Per la conservazione dei monumenti. Portogruaro. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 1, S. 4.)

Reutlingen.
— **Schön,** Th. Die Kirchen und Capellen des mittelalterl. Reutlingen. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1896, 1.)

Rosenau in Siebenbürgen.
— **Gross,** Jul. u. Ernst **Kühlbrandt.** Die Rosenauer Burg. Hrsg. vom Ausschuss des Vereins f. siebenbürg. Landeskunde. Lex.-8⁰. 72 S. m. 12 Abbildgn. Wien, C. Graeser. M. 2.80.

Rouen.
— Protestation contre le projet de démolition de la chapelle du Lycée Corneille, à Rouen. (Bulletin monumental, 1895, No. 3, S. 245.)

Salzburg.
— **Schmidt,** Otto. Die Veste Hohensalzburg. 17 Heliogr. u. 4 Text-Illustr. Mit erläut. Text v. Dr. Alb. Ilg. gr. F⁰. 4 S. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 26.—.

Stuttgart.
— **Bach,** Max und Karl **Lotter.** Bilder aus Alt-Stuttgart, gesammelt u. m. Text vers. v. M. B. u. K. L. m. 100 Zinkographien u. 3 lithogr. Stadtpl. 4⁰. 132 S. mit 2 Taf. u. 3 Pl. Stuttgart, R. Lutz, 1896.

Ulm.
— **Pfizer,** G. Die Freilegung des Ulmer Münsters. (Allgemeine Zeitung, Beilage No. 299.)

Venedig.
— **Bisi,** Em. L'arte a Venezia. Rocca S. Casciano, stab. tip. Cappelli edit., 1895. 16⁰. 115 p. [Estr. dalla Roma letteraria, anno III, n° 10 (25 maggio 1895), e seguenti.]

Versailles.
— **G. S.** Restaurations à Versailles. (La Chronique des Arts, 1896, No. 7, S. 58.)

Wien.
— **W. R.** Correspondance de Vienne. (La Chronique des arts, 1896, No. 11, S. 101.)

Würzburg.
— **Göbl,** Kreisarchiv. S. Würzburg. Ein kulturhistor. Städtebild. Mit 80 Abbildgn. nach der Natur aufgenommen. 8⁰. VIII, 128 S. Würzburg, Univ.-Druckerei v. H. Stürtz. M. 1.50.

Sammlungen.

Frizzoni, Gustavo. Notizie concernenti oggetti d'arte, musei e gallerie del regno, ricavate dal Bollettino ufficiale del ministero della pubblica istruzione. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰. p. 4. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie II, anno I, fasc. 5.]

G. F. Notizie concernenti oggetti d'arte, Musei e Gallerie dell Regno, ricavate dal Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 393.)

Larroumet, Gustave. L'art et l'Etat en France: par G. L., membre de l'Institut. In-16, XL, 370 p. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, libr. Hachette et Cᵉ. 1895. fr. 3.50.

Lehner, Dr. H. Museographie über das Jahr 1894. 1. Schweiz, Westdeutschland und Holland. Redigiert von Dr. H. L. (Westdeutsche Zeitschrift, XIV, Heft 4, S. 364.)

Semper, H. Gypsmuseen neuerer Plastik. (Kunst-Halle, I, 8.)

Amsterdam.
— **Hofstede de Groot,** C. Het Gemeentemuseum te Amsterdam. (Nederl. Spectator, 1895, S. 343.)

Antwerpen.
— **Rooses,** Max. De Verzameling Menke te Antwerpen. (De Vlaamsche School. Nieuwe Reeks. 1895, S. 179; 1896, S. 19.)

Avignon.
— Livre, Le, d'or du musée Calvet d'Avignon. 100 planches in-4⁰ raisin en phototypie. Publiées sous les auspices de l'Académie de Vaucluse par J. B. Michel. No. 10. Avignon, Michel, photog.-édit.

Basel.
— **Valabrègue,** Antony. Le Musée de Bâle. Artistes allemands et artistes suisses. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 23, 229.)

Berlin.
— Ausstellung, Die, der Neuerwerbungen des Königlichen Kunstgewerbemuseums. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 17, Sp. 274.)

— **Bode,** Wilhelm. Neue Erwerbungen der Berliner Gemälde-Galerie und Skulpturen-Abteilung. (Sitzungsbericht III, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Berlin.

— Führer durch das Königliche Zeughaus in Berlin. 6. Aufl. 8⁰. 204 S. Berlin, W. Moeser, 1895.

— Gemälde-Galerie, Die, der königl. Museen zu Berlin. Mit erläut. Text von Jul. Meyer und Wilh. Bode. Hrsg. v. der Generalverwaltg. 9. Lfg. F⁰. (Text S. 1—12 m. Fig. u. 6 Kpfrtaf.) Berlin, G. Grote. M. 30.—; Ausg. der Vorzugs-Drucke auf chines. Pap. M. 60.—: Ausg. der Künstler-Drucke auf japan. Pap. M. 100.—.

— **Gronau,** Georg. Eine Centralstelle für Photographien. (Preussische Jahrbücher, 83. Bd., 2. Heft.)

— Museen, Königliche, zu Berlin. Hauptwerke der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums. Herausgegeben von der General-Verwaltung der K. Museen. I. Möbel und Holzarbeiten. 8⁰. IV, 37 S. Berlin, W. Spemann, 1896. M. —.25.

— Sculpturen, Italienische, aus den königl. Museen zu Berlin. Mit erklär. Text v. der Direction der Sammlg. (1. Serie.) 57 Fol.-Taf. in photograph. Druck, ausgeführt in der Offizin der Verleger. Mit Texthft.: Italienische Bildwerke der christl. Epoche m. Ausschluss der Bronzen aus den königl. Museen zu Berlin. Lex-8⁰. 15 S. Berlin, Dr. E. Mertens & Co. In Mappe M. 100.—.

Budapest.

— Catalogus bibliothecae musei nat. hungarici. I. Incunabula. A magyar nemzeti múzeum könyvtárának czímjegyzéke. I. Ösnyomtatványok. Leirta Horváth Ignácz. Budapest. Ausgabe der Museumsbibliothek, 1895. 8⁰. VIII, 285 S.

Caen.

— Musée, Le, de Caen. (La chronique des arts, 1896, No. 7, S. 59.)

Cluny.

— Cluny Museum acquisitions. (American Journal of archæology, 1895, S. 568.)

Dresden.

— **Distel,** Th. Zur Geschichte der Kataloge der K. Gemäldegalerie in Dresden. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 21, Sp. 341.)

— Gemäldegalerie, Die, zu Dresden. 6. Lfg. München, Hanfstaengl. M. 12.—.

— Katalog der Bibliothek der königl. Kunstgewerbe-Schule zu Dresden. Kat. I. Figuren, flach und plastisch. Abgeschlossen Ende Jan. 1896. Lex.-8⁰. IV, 71 S. Dresden, W. Hoffmann. M. 1.50.

Dresden.

— Katalog der Bibliothek der königl. Kunstgewerbe-Schule zu Dresden. Kat. VIII. Arbeiten in Holz, Elfenbein etc. Abgeschlossen Ende Decbr. 1895. Lex.-8⁰. IV, 74 S. Dresden W. Hoffmann. M. 1.50.

— Vertrag zwischen dem Domkirchenvorstand nebst der Königl. Kircheninspektion zu Freiberg und dem Königl. Sächs. Altertumsverein zu Dresden vom 4. Jan. 1895, die 1853 nach Dresden geliehenen Freiberger Domaltertümer betreffend. (Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins, Heft 31, S. 124.)

Flensburg.

— Kunstgewerbe-Museum, Das Flensburger. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 18, S. 196.)

Florenz.

— Catalogo della galleria Feroni [in Firenze]. Firenze, tip. Minori corrigendi, 1895. 4⁰. 15 p.

— Collection Carrand au Bargello en Florence. Rome, G. Sangiorgi edit. (impr. de l'Unione cooperativa editrice), 1895. 16⁰. 33 p., con ottantotto tavole e ritratto. [Editions Sangiorgi: guides des musées d'Italie.]

— **G.** Correspondance d'Italie. Florence. Gallerie des Offices. (La Chronique des arts, 1896, No. 8, S. 68.)

— **Gerspach.** La Galerie des Offices à Florence. Une nouvelle salle. Les portraits des Valois. Le Libro de Catherine de Médicis. Le Libro d'après Clouet et A. Dürer. (La Chronique des arts, 1896, No. 4, S. 31.)

— — Nuove opere d'arte nella Galleria degli Ufizi. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 7, S. 49.)

Freiberg i. S.

— **Gerlach,** Heinrich. Tagebuchs-Notizen v. J. 1860. Altertumswanderungen und Forschungsreisen in Freiberg und Umgegend zur Gründung des Freiberger Altertums-Museums. (Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins, 31. Heft, S. 117.)

Haag.

— Musée, Le, royal de La Haye. Collection d'œuvres choisies d'après les tableaux. [15 héliogravures]. F⁰. Haarlem, H. Kleinmann & Co. f. 18.—.

Hamburg.

— Porzellanarbeiten, Die Kopenhagener, im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. (Centralbl. für Glasind. u. Keramik, 360.)

Hannover.
— Wettbewerb, Der, für das neue Provincial-Museum in Hannover. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, 1896, No. 1, S. 1.)

Hermannstadt.
— Katalog der Bibliothek des Baron Bruckenthal'schen Museums in Hermannstadt. Hrsg. im Auftrage des Curatoriums. 1. Hft. gr. 8⁰. 160 S. Hermannstadt, W. Krafft in Komm. M. 2.—.

Hildesheim.
— Bericht des Vereins für Kunde der Natur und der Kunst im Fürstenthum Hildesheim und in der Stadt Goslar (Museums-Verein) vom 1. Januar 1892 bis 31. Dezember 1895. 8⁰. 42 S. Druck von Gebr. Gerstenberg in Hildesheim. Januar 1896.

Klagenfurt.
— **Jaksch,** A. v. Der erste Plan zur Gründung eines Landesmuseums in Klagenfurt. (Carinthia, I, 1896, 1.)

Leipzig.
— **Boethke.** Der Neubau des Grassi-Museums in Leipzig. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, 1896, No. 7, S. 71.)

London.
— Acquisitions du British Museum. (La Chronique des arts, 1896, No. 10, S. 86.)
— **Monkhouse,** Cosmo. In the National Gallery. Illust. Cr. 8vo, VII, 303 p. A. D. Innes and Co. 7/6.
— National Portrait Gallery. (The Academy, 1896, No. 1241, S. 142.)

Madrid.
— Guía y catalogo del Museo nacional de pintura y escultura. Madrid, Impr. de los Hijos de Ducazal. 12⁰, 79 p. pes. —.50.

Nancy.
— Musée lorrain et Eglise des Cordeliers de Nancy. (Album de 12 vues.) Nancy, phototypie J. Royer.

Nürnberg.
— Erwerbungen, Neue, des Museums. (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1896, S. 9.)
— Kupferstich, Der, in den Sammlungen des Bayer. Gewerbemuseums. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 1896, 3.)

Orleans.
— **Cuissard,** Ch. Catalogue des incunables et des éditions rares de la bibliothèque publique d'Orléans; par Ch. D., sous-bibliothécaire de la ville d'Orléans. In-8⁰, 127 p. Orléans, imp. Michau et Cᵉ. 1895.

Paris.
— Acquisitions, Nouvelles, du Musée du Louvre. (La Chronique des Arts, 1896, No. 14, S. 126.)
— **A. R.** Les moulages en vente au Palais du Louvre. (La Chronique des arts, 1896, No. 10, S. 89; No. 12, S. 109.)
— **Kochte,** J. Il riordinamento del Museo del Louvre. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 478.)
— **La Tour,** H. de. Médailles modernes récemment acquises par le Cabinet de France. (Revue numismatique, t. 14, 1896, S. 92.)
— Louvre acquisitions. (American Journal of archæology, 1895, S. 569.)
— **Maindron,** Maurice. Les Acquisitions du Musée d'Artillerie. (La Chronique des arts, 1896, No. 3, S. 18.)

Prag.
— **Singer,** Dr. Hans Wolfgang. Sammlung Lanna, Prag. Das Kupferstichkabinet. Wissenschaftliches Verzeichniss von Dr. H. W. S. Bd. I u. II. 8⁰. X, 515 S. mit 16 Taf.; 517 S. mit 16 Taf. 8⁰. Prag, Selbstverlag, Druck von Oswald Schmidt, Leipzig-R., 1895.

Rovereto.
— Elenco alfabetico dei donatori e dei doni fatti al civico museo di Rovereto dal 1º gennaio al 31 dicembre 1895. Rovereto, tip. Roveretana ditta V. Sottochiesa, 1896. 4⁰. p. 7. [Estr. dal giornale Il Raccoglitore di Rovereto, ni 10—16, 19, 21, 24, 26—28 dell' anno 1896.]

Stockholm.
— **Göthe,** G. Nationalmusei Konstskatter. 4:e och 5:e hft. F⁰. 10 pl. och 10 textblad. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 10 Kr.

Trient.
— Elenco alfabetico dei donatori e dei doni fatti alla biblioteca ed al museo della città di Trento dal 1º gennaio al 31 dicembre 1895. Trento, tip. lit. Scotoni e Vitti, 1895. 8⁰. p. 7.

Venedig.
— **Conti,** Ang. Katalog der königlichen Galerien zu Venedig. Venedig, Druck der Ancora L. Merlo, 1895. 16⁰. 216 S. m. Taf.
— **Wolf,** A. Das Skulpturen-Museum im Dogen-Palast zu Venedig. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 21, Sp. 335.)

Weimar.
— **L.,** C. v. Neues aus dem Goethe-Museum. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 16, Sp. 249.)

Wien.
— **Fiala,** Ed. Collection Ernst Prinz zu Windisch-Grätz. Beschrieben u. bearb. v. F. Bd. I: Münzen und Medaillen des österr. Kaiserhauses. 2. Abth. gr. 8⁰. (S. 193—411 m. 4 Taf.) Prag, (H. Dominicus). M. 8.—.
— Handzeichnungen alter Meister a. d. Albertina. 5—8. Lfg. Wien, Gerlach & Sch. à M. 3.—.
— Jahresbericht des K. K. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie für 1895. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, Heft 4.)
— **Schalk.** Nachtrag zum Verzeichniss der im historischen Museum der Stadt Wien ausgestellten Münzen. (Mittheilungen des Clubs der Münz- und Medaillenfreunde in Wien, No. 66.)

Wilhering.
— **Ilg,** Die Bilder-Galerie im Stift Wilhering. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 108.)

Ausstellungen. Versammlungen.

Lippold, A. Uranfänge des Ausstellungswesens. (Wieck's Gew.-Ztg., 1896, 6.)

Markgraf, Herm. Der Verein für Geschichte und Alterthum Schlesiens in den ersten 50 Jahren seines Bestehens. Mit den Bildern der 5 Präsiden in Radirgn. v. H. Wolff. gr. 4⁰. 52 S. Breslau, J. Max' Verl. M. 3.—.

Abbeville.
— Congrès archéologique de France. Soixantième session. Séances générales tenues à Abbeville en 1893 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. In-8⁰, LVIII, 411 p. Caen, impr. et libr. Delesques. Paris, libr. Picard. 1895.
— **Macqueron,** H. Les Etudes historiques et archéologiques dans le département de la Somme depuis cinquante ans; par H. M., secrétaire de la Société d'émulation d'Abbeville. In-8⁰, 26 p. Caen, impr. et libr. Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixantième congrès archéologique de France, tenu en 1893 à Abbeville.]

Bordeaux.
— Compte rendu des séances de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux, rédigé par le secrétaire général. Année 1895. II: Séances des 4 avril, 2 mai, 16 mai, 30 mai, 13 juin, 27 juin, 11 juillet, 25 juillet 1895. In-8⁰, 63 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou. 1895.

Bordeaux.
— **Fayolle,** Marquis de. L'exposition rétrospective de Bordeaux. (Bulletin monumental, 1895, No. 4, S. 273.)
— **Leymarie,** C. L'Exposition de Bordeaux. (Revue des Arts décor, 1895, Oct.)

Freiberg i. S.
— Bericht, Nachträglicher, über die hauptsächlichsten Vereins-Vorträge. [1886—1893.] (Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins, Heft 31, S. 125.)

Graz.
— Paramenten-Ausstellung in Graz. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1895, 11.)

London.
— Ausstellung, Die, von englischen Möbeln und Seidendamasten aus dem 16. und 18. Jahrhundert in London. (Tapeten-Ztg., 1896, 5.)
— Decorative Art at the Winter Exhibition. (The Art Journal, 1896, March.)
— **H. C.** Correspondance d'Angleterre. L'exposition d'art espagnol à la New Gallery. (La Chronique des arts, 1895, No. 5, S. 40; No. 6, S. 48.)
— — L'Exposition des „Maîtres anciens" à la Royal Academy. (La Chronique des arts, 1896, No. 8, S. 67; No. 15, S. 136.)
— **Phillips,** Claude. Old masters at the Royal Academy. I. (The Academy, 1896, No. 1236, S. 41.)

Mailand.
— **Melani,** Alfred. L'exposition eucharistique de Milan. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 66.)
— — L'Exposition eucharistique de Milan. (Revue des Arts décor., 1895, Oct.)

Spalato.
— **Jelić,** L. Primo congresso internazionale di archeologia cristiana a Spalato e Salona. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, I, No. 3 e 4, S. 147.)
— **Marucchi,** O. Conferenze di archeologia cristiana. Anno XX, 1894—1895 (continuazione e fine). (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, I, No. 3 e 4, S. 163.)

Stein am Rhein.
— Kloster, Das, St. Georgen zu Stein am Rhein. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte. (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung, 1896, No. 20.)

Wien.

— **B.** Von der Wiener-Congress-Ausstellung. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 66.)

— **Bucher,** B. Wiener-Congress-Ausstellung. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 25.)

— Eröffnung der Wiener-Congress-Ausstellung. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 33.)

— Katalog der Wiener Congress-Ausstellung 1896. Hrsg. vom k. k. österreich. Museum f. Kunst u. Industrie. gr. 8⁰. IV, 238 S. m. 1 Titelbild. Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze.) M. 2.40.

— **L.,** C. v. Die Wiener Kongress-Ausstellung. I. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 19, Sp. 297.)

— **Ritter,** William. L'Exposition du Congrès de Vienne. (La Chronique des arts, 1896, No. 17, S. 155.)

Versteigerungen.

Frimmel, Dr. Th. v. Schwankungen der Bilderpreise. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 21, Sp. 329.)

Amsterdam.

— Catalogue de quelques collections importantes de tableaux anciens et d'antiquités, provenant des successions de la Baronne Douairière Van Verschuer née Van Riemsdijk de Monsieur J. Van der Kellen de Rotterdam, etc. Vente ... 31 mars 1896 à l'Hôtel „De Brakke Grond" sous la direction de Frederik Muller & Cie à Amsterdam. 8⁰. 1080 Nrn.

— Catalogue illustré de la collection de tableaux anciens et modernes de feu Marius Vlierboom van Hoboken, de Bruxelles. Vente publique à Amsterdam ... 18 févr. 1896. 8⁰, 59 p. et 20 phototypies et héliogravure hors texte. Amsterdam, A. Preyer. fr. 4.—.

— **Hofstede de Groot,** C. De verkooping der collection Houck. (Nederl. Spectator, 1895, S. 152.)

Berlin.

— Auction von werthvollen Oelgemälden älterer Meister aus dem Besitze des Herrn Banquieurs B. Krenzlin ... Versteigerung den 28. Jan. 1896 in R. Lepke's Kunst-Auctions-Haus. (Katalog No. 1028.) 8⁰. Berlin, 1896. 302 Nrn.

Berlin.

— Auction von werthvollen Oelgemälden bedeutender älterer Meister aus dem Besitze eines belgischen Arztes. Versteigerung den 30. Jan. 1896 in R. Lepke's Kunst-Auctions-Haus. (Katalog No. 1029.) 8⁰. Berlin, 1896. 452 Nrn.

— Kupferstich-Auction LII von Amsler & Ruthardt. Katalog seltener Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte alter und neuer Meister, zum Theil Dubletten der Königlichen Museen, insbesondere Flugblätter und Darstellungen zur Geschichte ... eine Sammlung von nahezu 1000 französischen Karikaturen ... zahlreiche Bildnisse ... Staedteansichten ... Ex Libris, frühe Lithographien u. a. m. Versteigerung zu Berlin den 20. April. 8⁰. 2416 Nrn.

Frankfurt a. M.

— Verzeichniss der Sammlungen Gemälde älterer und moderner Meister, Antiquitäten und Arbeiten des Kunstgewerbes des Herrn Eduard Schippers in Köln. Versteigerung den 25. u. 26. März 1896 in Frankfurt a. M. durch Rudolf Bangel (412. Katalog R. B.'s.) 8⁰. 994 Nrn.

Köln.

— Bilderpreise der Kölner Kunstauktionen. Sammlung Lanfranconi. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 17, Sp. 277.)

— Katalog der ausgewählten Sammlungen hervorragender Kupferstiche, Gemälde und Kunstgegenstände aus dem Nachlasse des zu Köln verstorbenen Herrn Ludwig Bruchman. Versteigerung zu Köln bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) den 26. u. 28. März 1896. Köln, Druck von M. DuMont Schauberg, 1896. 4⁰. 363 Nrn.

— Katalog der Gemälde-Galerie des Rentiers Herrn Alexis Schönlank zu Berlin. Hervorragende Gemälde älterer Schulen ... Versteigerung zu Köln den 28. u. 29. April 1896 unter Leitung des Herrn Heinrich Lempertz jr. i. F. J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zu Köln. 4⁰. Köln, Druck von M. Dumont Schauberg, 1896. 217 Nrn.

— Katalog der Gemälde-Sammlungen aus dem Nachlasse der Herren Ludwig Bruchman, Köln, J. B. Meyer, Bonn, etc. Versteigerung zu Köln a. Rh. den 26. u. 27. März 1896 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. DuMont Schauberg, 1896. 4⁰. 159 Nrn.

Köln.

— Katalog der Gemälde-Sammlung aus dem Nachlasse des zu Florenz verstorbenen Herrn Giorgio Augusto Wallis. II. Theil . . . Versteigerung zu Köln a. Rh. den 9. u. 10. März 1896 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 8⁰. Köln, 1896. 31 Nrn.

— Katalog der Kunst-Sammlung des Herrn Maler Paul Henckels in Solingen sowie kleinerer Beiträge, darunter Nachlass Ludwig Bruchman in Köln, etc. Kunsttöpfereien, Fayencen, Porzellane, Glas, Arbeiten in Elfenbein und Email . . . Waffen, Miniaturen, . . . reichhaltige Sammlung koptischer Stoffe . . . Versteigerung zu Köln den 19. bis 26. März 1896 durch J. M. Heberle, (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. DuMont Schauberg, 1896. 8⁰. 363 Nrn.

— Kunstauktion, Kölner. [Galerie Alexis Schönlank.] Kunstchronik, N. F., VII, No. 22, Sp. 357.)

— **T.,** v. Versteigerung der Gemäldesammlungen Mathias Nelles † zu Köln a. Rh. und Paul Henckels zu Solingen, 16. u. 17. Dez. 1895, durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zu Köln. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 77.)

London.

— **Bredius,** A. De veiling Doetsch. (Nederl. Spectator, 1895, S. 222.)

— Catalogue of ancient & modern pictures, from the Collection formed by Frederick Perkins . . . Auction . . . Christie, Manson & Woods . . . Febr. 29, 1896. 8⁰. 149 Nrn.

Mailand.

— **Bode,** W. Auktion Scarpa. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1896, I.)

— Catalogo della collezione del conte Solon. Scolture, quadri, bronzi . . . La vendita al pubblico incanto aurà luogo a cura della impresa di vendite in Milano die A. Genolini . . . 14 Aprile 1896 . . . Milano, tipografia Luigi di G. Pirola di E. Rubini, 1896. 8⁰. 326 Nrn.

— **G. F.** Correspondance d'Italie. [Versteigerung der Sammlung Scarpa.] (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I. S. 86.)

— **Richter,** J. P. Die Auktion Scarpa. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 12. Sp. 189.)

München.

— Katalog der Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Schwarzkunstblättern, Handzeichnungen alter und moderner Meister . . . aus dem Besitze des Herrn Privatier R. Rocca in Berlin. Auction in München, 27. bis 30. April 1896. (XXXIX. Münchener Kunst-Auction von Hugo Helbing.) 8⁰. 2212 Nrn.

— Katalog einer Kunstsammlung zum Teil aus dem Nachlasse des 1895 in München verstorbenen Herrn Josef Aumüller. Antiquitäten, Kunstsachen und Oelgemälde. Versteigerung zu München, den 2. März unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. 4⁰. München. 1896. 885 Nrn.

Paris.

— Catalogue des objets d'art et de curiosité, provenant des collections de feu M. G. Loustau . . . Vente . . . 2 avril 1896 . . . par le ministère de Mᵉ Maurice Delestre. 8⁰. Paris, 1896. 89 Nrn.

— Catalogue des objets d'art et de haute curiosité. Faïences italiennes, persanes et françaises . . . ancienne orfèvrerie française . . . bronzes . . . meubles en bois sculpté du XVIᵉ siècle, tapisseries . . . tableaux, dessins, aquarelles, composant la Collection de feu M. Leroux et dont la vente aura lieu à Paris Hôtel Drouot . . . 13—18 avril 1896. 8⁰. Paris, 1896. 760 Nrn.

— Catalogue, Illustrated, of the second hundred of paintings by old masters of the dutch, flemish, italian, french and english schools belonging to the Sedelmeyer Gallery. 8⁰. 116 p. Paris, rue la Rochefoucauld 6, 1895.

— Collection de Dr. Le Roy d'Etiolles. (La Chronique des arts, 1896, No. 7, S. 62.)

— Collection Emmanuel Chabrier. (La Chronique des Arts, 1896, No. 14. S. 131.)

— Notice sur un très beau salon décoré par N. Lancret, dont la vente aura lieu à Paris Galerie Georges Petit, 27 mai 1896. 4⁰.

— Vente après Décès. Collection de M. E. Martinet. Catalogue des tableaux anciens et modernes, aquarelles et dessins . . . Vente . . . Hôtel Drouot . . . 27 févr. 1896. 8⁰. 85 Nrn.

— Vente Bellon. (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 147, 210.)

Paris.

— Vente d'un tableau important par Antoine Watteau „Diane au bain", Hôtel Drouot, 11 mai 1896. 4⁰. Paris, 1896.

— Vente, La, Alexandre Dumas. (La Chronique des arts, 1896, No. 10, S. 94.)

— Vente, La, Martinet. (La Chronique des arts, 1896, No. 9, S. 83.)

— Vente Robert Gentien. La Chronique des arts, 1896, No. 9, S. 83.)

Rom.

— Catalogue des objets d'art et d'ameublement garnissant le grand appartement au premier étage du palais du prince Orsini, Rome. Galerie Sangiorgi. Vente 12—23 mars 1896. VIe année, No. 65. 8⁰. 831 Nrn.

Strassburg i. E.

— Catalogue de la Collection d'Alsatiques (estampes et livres) de Ferdinand Reiber . . . Die Auction findet statt am 11. Mai zu Strassburg, in der Buchhandlung J. Noiriel, durch Herrn Notar Loew. 8⁰. 7531 Nrn.

— Catalogue des tableaux anciens . . . provenant de la Collection de M. le professeur Hugueny . . . Vente . . . à Strasbourg . . . 31 mars 1896 . . . 8⁰. 141 Nrn.

— Supplément au Catalogue de la Collection de Ferdinand Reiber. Pièces non Alsatiques. 8⁰. No. 7532—8234.

Stuttgart.

— Katalog einer ausgewählten Sammlung von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten des 15.—18. Jahrhunderts . . . Versteigerung zu Stuttgart den 15. u. 16. Mai 1896 durch H. G. Gutekunst. (H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion No. 48.) Stuttgart, Druck der Stuttgarter Vereins-Buchdruckerei, 1896. 4⁰. 700 Nrn.

Wien.

— Katalog der Privat-Sammlung August Artaria, enthaltend ein vollständiges Werk der Kupferstiche u. Holzschnitte von A. Dürer, Sammlung der Original-Radirungen von Rembrandt, sowie Handzeichnungen alter Meister. Öffentliche Versteigerung in Wien am 6. Mai 1896 durch Artaria & Co. 4⁰. Wien, Verlag von Artaria & Co., 1896. 1190 Nrn.

— Kunstauction von S. Kende in Wien. Katalog der reichhaltigen Sammlungen weiland Sr. Exc. des Herrn Grafen Ludwig Paar . . . Seltene Erstlingsdrucke, Incunabeln, Holzschnitt- u. Kupferwerke, Flugblätter, Handschriften, Handzeichnungen, ein Oelgemälde der ferraresischen Schule aus dem XV. Jhdt. Versteigerung am 20. Febr. 1896. Wien, 1896. 8⁰. 784 Nrn.

Wien.

— Kunst-Auction, XX., von Ludwig Fischhof. Katalog einer Sammlung Gemälde, Miniaturen u. Antiquitäten aus dem Besitze des Herrn Dr. Carl Gross, Badearzt in Carlsbad, welche den 30. März 1896 in Wien zur Versteigerung gelangen. 8⁰. 390 Nrn.

— **L.,** C. v. Die Auktion Artaria in Wien. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 7, S. 164.)

Nekrologe.

Kellen, David van der. (Messager des sciences historiques, 1895, S. 371.)

Rossi, Ulderico. Conservator am Bargello zu Florenz. (La Chronique des arts, 1896, No. 16, S. 151.)

Rovinski, D. A. (F. Adama van Scheltema: Nederl. Spectator, 1895, S. 290.)

Besprechungen.

Adamy, Rudolf. Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen, Prov. Oberhessen, Kreis Friedberg. Darmstadt, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 320.)

Alexandre, Arsène. Histoire populaire de la peinture. III. (Henri de Curzon: Revue critique, 1896, No. 7, S. 137.)

Babeau, Albert. Note sur les plus anciens plans d'achèvement du Louvre et de réunion de ce palais aux Tuileries. [Extrait des Mém. de la Soc. Nat. d. Antiquaires de France, 1895.] (A. M.: La Chronique des arts, 1896, No. 6, S. 50.)

Badrutt, Caspar. Assomptione della Madonna. Zürich. (Paul Schumann: Der Kunstwart, 1896, No. 10, S. 158.)

Becker, Hermann. Der Bruderbund der deutschen Steinmetzen und Maurer. Köln, 1894. (G.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 320.)

Beissel, Stephan. Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Freiburg, 1895. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 357. — Jules Helbig: Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 8. — Der Kirchenschmuck [Seckau], XXVI, No. 12, S. 160.)

Beltrami, Luca. Ambrogio Fossano detto il Bergognone. Milano, 1895. (G. F.: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 387.)

Berenson, Bernhard. Lorenzo Lotto. New-York, London, 1895. (G. Gronau: Sitzungsbericht II, 1896, der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft.)

— The Florentine Painters of the Renaissance. (Cosmo Monkhouse: The Academy, 1896, No. 1251, S. 351.)

Berger, Karl. Die Entwicklung von Schillers Aesthetik. Weimar, 1894. (Albert Köster: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 11, Sp. 338.)

Bock, Franz. Kyllburg und seine kirchlichen Bauwerke. Kyllburg, o. J. (Bm.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 17, Sp. 629.)

Bonnaffé, Edmond. Voyages et voyageurs de la Renaissance. Paris, 1895. (La Chronique des arts, 1896, No. 8, S. 71.)

Bourban, Pierre. Etude sur un bon pasteur et un ambon de l'antique monastère d'Agaune. Fribourg, 1894. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 322.)

Bourgeois, Émile. Le grand siècle. Paris, 1896. (Henri de Curzon: Revue critique, 1896, No. 7, S. 136. — S. Rocheblave: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 174.)

Boutroue, A. En Scandinavie. Paris, 1896. (La Chronique des arts, 1896, No. 9, S. 82.)

Braun, Edmund. Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter. Trier, 1895. (Vöge: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 125.)

Brunet, G. Du prix des livres vers la fin du XIXe siècle. Paris, 1895. (T. de L.: Revue critique, 1896. No. 3, S. 40.)

Buff, Ad. Augsburg in der Renaissancezeit. Bamberg, 1893. (Hermann Ehrenberg: Historische Zeitschrift, N. F., Bd. 40, Heft 3, S. 474.)

Burckhard, Max. Aesthetik und Sozialwissenschaft. Stuttgart, 1895. (Max Dessoir: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 13, Sp. 400.)

Canestrelli, Antonio. L'abbazia di S. Galgano. Firenze, 1896. (Alfredo Melani: Arte e Storia, XV, 1896, No. 4, S. 28. — P. Z.: Bollettino della Società Umbra di storia patria, II, fasc. 1, S. 203.)

Catalogus bibliothecae musei nat. hungarici. I. Incunabula. Budapest, 1895. (Prof. August Heller: Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 1896, S. 123.)

Chizzoni, Cesare. Cours complet de perspective linéaire. (C. Y.: La Chronique des arts, 1896, No. 2, S. 15.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. III. Düsseldorf, 1895. (Prof. Dr. Paul Lehfeldt: Westdeutsche Zeitschrift, XIV, Heft 4, S. 354. — β: Liter. Centralblatt, 1896, No. 9, Sp. 310. — Hermann Ehrenberg: Kunstchronik, N. F., VII, No. 23, Sp. 365.)

Cremer, Franz Gerh. Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik. Düsseldorf, 1895. (La Chronique des arts, 1896, No. 8, S. 71. — G.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 391. — Josef Schrattenholz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 123.)

Dehio, G. Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst. Strassburg, 1895. (Revue archéologique, 1895, S. 378. — R. R. H.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 8, Sp. 270.)

Diehl, Ch. L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris, s. a. (E. Dobbert: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 49.)

Dollmayr, Hermann. Raffael's Werkstätte. Sep.-Abdr. aus dem XVI. Bd. des Jahrb. d. kunsthistor. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserh. Wien, 1895. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 20, Sp. 316.)

Enlart, C. Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région picarde. Amiens, 1895. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 50.)

Falke, Jakob von. Aus alter und neuer Zeit. Berlin, 1895. (A. Stz.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 1, Sp. 32.)

Firmenich-Richartz, Eduard. Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Düsseldorf, 1896. (D. H.: Zeitschrift für christliche Kunst, IX, Heft 1, Sp. 31.)

Forcella, Vinc. e Luca **Beltrami.** La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali. 2. ediz. Milano, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 15, Sp. 553.)

Franceschini, Pietro. Il dossale d'argento del Tempio di San Giovanni in Firenze. Firenze, 1894. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 469.)

Franqueville, Comte de. Le premier siècle de l'Institut de France. Paris, 1896. (Olivier Merson: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 178.)

Frimmel, Theod. v. Verzeichniss der Gemälde im Besitze der Frau Baronin A. Stummer v. Tavarnok. Wien, 1895. (La Chronique des arts, 1896, No. 2, S. 16.)

Gerland, Otto. Paul, Charles und Simon Louis Du Ry. Stuttgart, 1895. (G.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 389. — G. Gd.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, 1896, No. 4, S. 40. — Liter. Centralblatt, 1896, No. 14, Sp. 507.)

Giraud, J. B. Docouments pour servir à l'histoire de l'armement au Moyen Age et à la Renaissance. Fasc. I. Lyon, 1895. (F. de M.: La Chronique des Arts, 1896, No. 6, S. 51.)

Gloria, A. Donatello fiorentino. Padova, 1895. (A. Venturi: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 407.)

Goldfriedrich, Johann. Kant's Aesthetik. Leipzig, 1895. (Drng.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 2, Sp. 43.)

Goldschmidt, Adolph. Der Albani-Psalter in Hildesheim. Berlin, 1895. (A.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 324. — O.: Antiquitäten-Zeitschrift, VI, No. 19, Sp. 543.)

Goncourt, E. de. Hokusai. Paris, 1896. (M. Sch.: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 7, S. 168.)

Grand-Carteret, John. Les Almanachs français. Paris, 1896. (Georges Vicaire: Bulletin du Bibliophile, 1896, S. 204.)

Graves, Algernon. A Dictionary of Artists, who have exhibited works in the principal London Exhibitions from 1760 to 1893. London, 1895. (The Artist, 1896, February, S. 68.)

Grimm, Herman. Das Leben Raphaels. 3. Aufl. Berlin, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 17, Sp. 629.)

Grisar, H. Die alte Peterskirche zu Rom. [Röm. Quartalschrift, Bd. IX.] (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 43.)

— Di un preteso tesoro cristiano dei primi secoli. Roma, 1895. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 468.)

Gruyer, F. A. La peinture au château de Chantilly. I. (Henri de Curzon: Revue critique, 1896, No. 7, S. 136. — P. Sch.: Der Kunstwart, 1896, No. 10, S. 158.)

Guggenheim, M. Il palazzo dei rettori di Belluno. Venezia, 1894. (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 46.)

Gurlitt, Cornelius. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Heft 16 und 17. Dresden 1894—95. (W. v. S.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 155.)

Haddon, A. C. Evolution in Art. London, 1895. (The Artist, 1896, February, S. 74.)

Hasak. Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut? Berlin, 1895. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 319.)

Haupt, Albrecht. Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Bd. 2. Frankfurt a. M., 1890. (J. H.: Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 46. — R.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 387.)

Havard, H. Histoire de l'orfèvrerie française. Paris, 1896. (Emile Molinier: Revue critique, 1896, No. 2, S. 26.)

Heitz, Paul. Die Zürcher Druckerzeichen. Zürich, 1895. (G. v. Térey: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 148.)

Ilg, Albert. Die Fischer von Erlach. Bd. I. Wien, 1895. (Eduard Chmelarz: Allgemeine Zeitung, München, Beilage, 1896, No. 35.)

Kataloge des bayerischen Nationalmuseums. Bd. 5 u. 6. München, 1890 u. 1896. (Paul Leprieur: La Chronique des arts, 1896, No. 7, S. 62. — L. C.: Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 50. — S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 390.)

Kofel, Heinrich. Chronik der Buchbinder-Innung zu Leipzig 1544—1894. Leipzig, 1894. (P. Schwenke: Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 1896, S. 128.)

Kohte, Julius. Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Posen. Bd. III, Liefg. 1—2. Berlin, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 321.)

Kondakoff, N. Histoire de l'art byzantin. T. 1—2. Paris, 1886—91. (C. Bayet: Byzantinische Zeitschrift, V, Heft 1, S. 191.)

— Les Emaux Byzantins. Collection de A. W. Zwénigorodskoï. Frankfurt a. M., 1892. (D. W.: Römische Quartalschrift, IX, 1895, No. 4, S. 521. — A. Venturi: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 466.)

Kraus, Franz Xaver. Geschichte der christlichen Kunst. Bd. I, Abth. 1. Freiburg, 1895. (Paul Keppler: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 315. — Schneider: Der Katholik, 3. F., XIII, 3. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 3, Sp. 97.)

Kuhn, P. Albert. Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln u. Waldshut. (D.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 314.)

Lafenestre, E. et G. **Richtenberger.** La peinture en Europe. III: La Belgique. Paris, 1895. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 49.)

Lange, Konrad. Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig, 1895. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 17, Sp. 267. — Hugo Spitzer: Euphorion, Bd. III, Heft 1, S. 117.)

Laske, Friedrich u. Otto **Gerland.** Schloss Wilhelmsburg bei Schmalkalden. Berlin, 1895. (Hd.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, No. 9.)

Lee, Vernon. Renaissance Fancies and Studies. (Maurice Hewlett: The Academy, 1896, No. 1246, S. 245.)

Lefèvre-Pontalis, Eugène. L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons. P. I. Paris, 1894. (Bulletin monumental, 1895, No. 4, S. 363.)

Lehfeldt, P. Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. Heft 17—21. Jena, 1894 bis 1895. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 385. — E. Kriesche: Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte u. Altertumskunde, N. F., IX, 1895, S. 377. — Karl Heinrich Bergner: Ebda., S. 689.)

Leonardo da Vinci. Il codice atlantico. Fasc. V—VI. Milano, 1895. (N . . . . r: Literar. Centralblatt, 1896, No. 1, Sp. 13.)

Lipperheide, Frieda. Die dekorative Kunststickerei. Berlin, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 326.)

Lippmann, Friedrich. [Lucas Cranach. Berlin, 1895. (C. v. L.: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 4, S. 93. — A. M.: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 183.)

Lochner von Hüttenbach, Oskar Frhr. v. Die Jesuitenkirche zu Dillingen. Stuttgart, 1895. (D.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 388. — β.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 16, Sp. 592.)

Mackowsky, Hans. Das Friedrichsdenkmal nach den Entwürfen Schinkel's und Rauch's. Berlin, 1894. (D. Joseph: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 47.)

Malderghem, J. Van. La vérité sur le „Goedendag". Bruxelles, 1895. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 47.)

Marcuard, F. von. Das Bildniss des Hans von Schoenitz und der Maler Melchior Feselen. München, 1896. (Paul Leprieur: La Chronique des arts, 1896, No. 10, S. 93.)

Mathy, L. und Th. **Walch.** Studien zur Geschichte der bildenden Künste in Mannheim. Th. 1. Mannheim, 1894. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 13, Sp. 468.)

Meisterwerke der dekorativen Skulptur aus dem XI. bis XVI. Jahrhundert, aufgenommen nach Abgüssen des Museums im Trokadero. Stuttgart, J. Hoffmann. (R.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 353.)

Melani, Alfredo. Manuale dell' ornatista. Milano, 1896. (K. Dziatzko: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 7, Sp. 211.)

Merckle, Kurt. Das Denkmal Friedrich's des Grossen in Berlin. Berlin, 1894. (D. Joseph: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 47.)

Meyer, Alfred Gotthold. Studien zur Geschichte der plastischen Darstellungsformen. I. Leipzig, 1894. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 12, Sp. 191.)

— und Georg **Witkowski.** Goethe's Aufsätze über bildende Kunst und Theater. Stuttgart, (1895). (W. v. S.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 40. — Literar. Centralblatt, 1896, No. 18, Sp. 667. — C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 13, Sp. 204.)

Meyer, Julius. Zur Geschichte u. Kritik der modernen deutschen Kunst. Leipzig, 1895. (M. Sch.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 15, Sp. 240.)

Milanesi, Gaetano, Di Attavante degli Attavanti, miniatore. Castelfiorentino, 1894. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 68.)

Mitius, Otto. Ein Familienbild aus der Priscillakatakombe. Freiburg i. Br., 1895. (Hans Achelis: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 11, Sp. 321.)

Molinier, Emile. Musée national du Louvre. Catalogue des ivoires. Paris, 1896. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst IX, Heft 1, Sp. 31.)

Montault, X. Barbier de. Oeuvres coplètes. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 327.)

Müller, Gustav Otto. Vergessene u. halbvergessene Dresdner Künstler. Dresden, 1895. (W. v. S.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 40.)

Müntz, E. Les Collections d'antiques formées par les Médicis au XVI[e] siècle. Paris, 1895. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 157.)

— Les Collections de Cosme I[er] de Médicis. Nouvelles recherches. Paris, 1895. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 157.)

— Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIV[e] au XVI[e] siècle. Extrait des monuments et mémoires par l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Paris, 1894. (A. Venturi: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 466.)

National Art Library South Kensington. Classed Catalogue of printed Books. Ceramics. London, 1895. (P. Jessen: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 75. — Dr. Jean Loubier: Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 1896, S. 126.)

Neuwirth, Joseph. Geschichte d. bildenden Kunst in Böhmen. Bd. I. Prag, 1893. (C. Frey: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 12, Sp. 370.)

— Mittelalterliche Wandgemälde der Burg Karlstein. Prag, 1895. (Berth. Riehl: Allgemeine Zeitung, Beilage, 1896, No. 24. — pp.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 15, Sp. 233. — C. Frey: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 12, Sp. 370. — Ad. Horčička: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 60. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 354.)

Noussane, Henri de. Le goût dans l'ameublement. Paris, 1896. (J. Lessing: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 15, Sp. 470.)

Oechelhaeuser, A. von. Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. 2. Theil. Heidelberg, 1895. (A. S.: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F., XI, Heft 1, S. 146. — J. S.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 18, Sp. 669.)

Oettingen, W. v. D. Chodowiecki. Von Berlin nach Danzig. 2. Aufl. Berlin. (M. Sch.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 15, Sp. 240.)

Oettingen, W. v. D. Chodowiecki. Berlin, 1896. (Die Grenzboten, 55. Jahrg., No. 13. — v. Dallwitz: Sitzungsbericht IV, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Ortvay, Theodor. Geschichte der Stadt Pressburg. Pressburg, 1892—95. (Literar. Centralblatt, 1896, No. 4, Sp. 116.)

Paukert, Franz. Altäre und anderes kirchliches Schreinwerk der Gotik in Tirol. Leipzig. (H.: Kunstgewerbeblatt, N. F., VII, S. 64.)

Pfau, W. Clemens. Das gotische Steinmetzzeichen. Leipzig, 1895. (β.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 14, Sp. 506.)

Piper, Otto. Burgenkunde. München, 1895. (M. J.: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 11a, S. 124. — β.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 15, Sp. 552.)

Pischel, A. Geschichte und Beschreibung der Pfarrkirche z. hl. Jakobus zu Neisse. Neisse, 1895. (A.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 322.)

Plath, Konrad. Nimwegen. [Deutsche Rundschau, Oktober 1895.] (K.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 321.)

Polaczek, Ernst. Der Uebergangsstil im Elsass. Strassburg, 1894. (Gustav v. Bezold: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 3, S. 28. — G.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 352.)

Quarré-Reybourbon, L. La vie, l'œuvre et les collections du peintre Wicar. Paris, 1895. (M.: Bulletin monumental, 1895, No. 3, S. 269.)

Raphaels, J. Künstlerische Photographie. Düsseldorf. (D.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 10, Sp. 345.)

Reber, F. v. Ueber die Stilentwickelung der schwäbischen Tafel-Malerei. München, 1895. (W. v. S.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 66.)

Repertorium für Kunstwissenschaft. XVIII, 6. (The Academy, 1896, No. 1248, S. 289.)

Revue internationale des archives, des bibliothèques et des musées. T. I, No. 1. Paris, 1895. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 13, Sp. 210.)

Reynolds, Joshua. Zur Aesthetik und Technik der bildenden Künste. Uebers. von E. Leisching. (Kühnemann: Zeitschrift f. Philosophie u. philos. Kritik, 107, 2.)

Richter, Paul. Geschichte der Berliner Buchbinder-Innung. Berlin, 1895. (P. Schwenke: Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 1896, S. 128.)

Riegel, Hermann. Die bildenden Künste. 4. Aufl. Frankfurt a. M., 1895. (K.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 385. — E. F.: Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 13, Sp. 210.)

Riegl, Alois. Ein orientalischer Teppich vom J. 1202. Berlin, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 358. — J. Lessing: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 6, Sp. 179. — Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 149. — Ms.: Mittheil. des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 19.)

— Stilfragen. (R. F.: Antiquitäten-Zeitschrift, Jahrg. VI, No. 17, Sp. 502.)

Riehl, Berthold. Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des XV. Jahrh. München, 1895. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 323.)

Rosenberg, Marc. Allegorie auf St. Blasien. Karlsruhe, 1895. (R.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 326.)

Roserot, A. Edme Bouchardon. Paris, 1895. (A. M.: La Chronique des arts, 1896, No. 10, S. 92.)

Rosières, Raoul. L'Évolution de l'architecture en France. Paris, 1894. (J. S: Études religieuses philosophiques, historiques et littéraires, 33e année, 1896, 31 janvier, S. 39.)

Rouyer, Jules. L'œuvre du médailleur Nicolas Briot. Nancy, 1895. (Revue numismatique, t. 14, 1896, S. 127.)

Sach, August. Hans Brüggemann. 2. Aufl. Schleswig, 1895. (B.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 354.)

Schaefer, Karl. Das alte Freiburg. Freiburg i. B., 1895. (R. Stiassny: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 7, S. 167.)

Schlumberger, G. Mélanges d'archéologie byzantine. 1re série. Paris, 1895. (Anatole de Barthélemy: Bulletin monumental, 1895, No. 4, S. 366.)

Schmarsow, August. Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig, 1894. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 17, Sp. 265.)

Schneider, Friedrich. Theologisches zu Raffael. Mainz, 1896. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 22, Sp. 349.)

Schönbrunner, Jos. u. Jos. **Meder.** Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina. Liefg. 1—6. (Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 142.)

Schultz, Alwin. Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. (Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 313.)

Schultze, Victor. Archäologie der christlichen Kunst. München, 1895. (H.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 1, Sp. 30. — K.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 318. — O. Marucchi: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, I, No. 2 e 3, S. 181. — Strzygowski: Byzantin. Zeitschrift, V, 2.)

Singer, Hans Wolfgang. Allgemeines Künstler-Lexicon. Bd. 1. Frankfurt a. M., 1895. (A. Venturi: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 467.)

— Geschichte des Kupferstichs. Magdeburg u. Leipzig, s. a. (P. Kristeller: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 70.)

Sponsel, J. L. Die Abteikirche zu Amorbach. Dresden, 1896. (Fs.: Mittheilgn. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 77.)

— Sandrart's Teutsche Akademie. Dresden, 1896. (Émile Michel: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 180.)

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 4. Aufl. I. Leipzig, 1895. (Stühlen: Central-Organ für die Interessen des Realschulwesens, XXIV, Heft 2, S. 111.)

— Raffael und Michelangelo. 3. Aufl. Leipzig, 1895. (Heinrich Wölfflin: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 135. — M. Sch.: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 6, S. 342.)

Stammler, Jakob. Der Paramentenschatz im Historischen Museum zu Bern. Bern, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 325.)

Stettiner, Richard. Die illustrierten Prudentius-Handschriften. Berlin, 1895. (D.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 323.)

Stevenson, R. A. M. The Art of Velasquez. London, 1895. (Frederick Wedmore: The Academy, 1896, No. 1243, S. 181.)

Stiassny, Robert. Wappenzeichnungen Hans Baldung Griens. Wien, 1895. (The Academy, 1896, No. 1248, S. 289. — Auguste Marguillier: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 267.)

Stokes, Margaret. Notes on the Cross of Cong. Dublin, 1895. (A. G: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 76.)

Strange, Edward F. Alphabets. London, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 325.)

Strassburg und seine Bauten. Hrsg. vom Architekten- und Ingenieurverein für Elsass-Lothringen. Strassburg, 1894. (F. C. Heimann: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 351.)

Térey, G. von. Die Handzeichnungen des Hans Baldung, gen. Grien. Strassburg. (Auguste Marguillier: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 267.)

Thode, Henry. Der Ring des Frangipani. 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1895. (J. S.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 13, Sp. 469.)

— Franz von Assisi. Berlin, 1885. (Mariano Raff, Francesco d'Assisi e alcuni dei suoi più recenti biografi, Napoli 1896, cap. 7.)

Uvarow, Graf, A. Byzantinisches Album. I, 1. Moskau, 1890. (J. Cvetajev: Drevnosti [Trudy der Moskauer archäologischen Gesellschaft], XV, 2, S. 30.)

Valabrègue, Antony. L'art français en Allemagne. Paris, 1895. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 17, Sp. 271.)

Venetian Art. Thirty-six reproductions of pictures exhibited at the New Gallery 1894—95. London, 1895. (G. Gronau: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 136.)

Vöge, Wilhelm. Die Anfänge des Monumentalen Stiles im Mittelalter. Strassburg, 1894. (A. Venturi: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 466.)

— Raffael und Donatello. Strassburg, 1896. (Herman Grimm: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 1, Sp. 21. — C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 20, Sp. 313. — Heinrich Wölfflin: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 134.)

Vogel, Julius. Studien und Entwürfe älterer Meister im Städtischen Museum zu Leipzig. Leipzig, (1896). (C. v. L.: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 6, S. 141. — U. Thieme: Repert. f. Kws., XIX, S. 143.)

Volbehr, Theodor. Goethe und die bildende Kunst. Leipzig, 1895. (W. v. S.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 40. — Oscar Doering: Deutsches Wochenblatt, IX, 1896, No. 1, S. 8.)

Walderdorff, Graf Hugo von. Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart. 4. Aufl. Regensburg, 1896. (J. A. Endres: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 359.)

Weber, Anton. Vorträge und Ansprachen. Regensburg, 1895. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 392.)

Weber, Paul, Geistliches Schauspiel und kirchl. Kunst. Stuttgart, 1894. (Fr. Schneider: Der Katholik, 1896, Heft 2. — A. Hauck: Theolog. Literaturblatt v. Luthardt, 1896, Sp. 75 u. 76. — Keppler: Archiv f. christl. Kunst, 1896, No. 4. — Wernicke: Christl. Kunstblatt v. Merz, 1896, No. 4.)

Wibel, Ferdinand. Die alte Burg Wertheim am Main. Freiburg i. B., 1895. (Alwin Schultz: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 4, Sp. 115. — β: Literar. Centralblatt, 1896, No. 5, Sp. 167.)

Wilpert, Joseph. Fractio panis. Freiburg i. Br., 1895. (O. Marucchi: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, I, No. 2 e 3, S. 183. — Stimmen aus Maria-Laach, 1896, Heft 1. — J. H.: Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 45. — Römische Quartalschrift, IX, 1895, No. 4, S. 527. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 356.)

Wimmer, P. Florian. Anleitung zur Erforschung u. Beschreibung d. kirchl. Kunstdenkmäler. 2. Aufl. v. M. Hiptmair. Linz, 1892. (Bergner: Zeitschrift d. Ver. f. Thüring. Gesch. u. Alterthumskunde, N. F., IX, 1895. S. 732.)

Witte, Alphonse de. Notes sur les Roëttiers. (Extrait de la Correspondance historique et archéologique), 1895. (Revue numismatique, t. 14, 1896, S. 129.)

Wolff, Karl u. Rudolf **Jung.** Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M. Liefg. 1. Frankfurt a. M., 1895. (-d.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, No. 9.)

Zais, Ernst und Paul **Richter.** Die Thonindustrie des Kannenbäckerlandes auf dem Westerwalde. (H. Kelleter: Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, XV, No. 1, Sp. 12.)

Zingeler, Karl Theod. u. Wilh. Friedr. **Laur.** Die Bau- und Kunstdenkmäler in den Hohenzollernschen Landen. Stuttgart, 1896. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 386. — A. S.: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F., XI, Heft 1, S. 146.)

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Ebner, Dr. A., Quellen u. Forschungen zur Geschichte u. Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter Italicum. Mit einem Titelbilde u. 30 Abbildungen im Texte. gr. 8°. (XII u. 488 S.) M. 10; geb. in Halbfranz M. 12.

Im Verlage von **Georg Siemens** in **Berlin** erschien:

Gemalte Galerien.

Von

Dr. Theodor von Frimmel.

Zweite umgearbeitete Auflage.

IV und 70 S. mit einer Abbildung. Preis 1 M. 60 Pf.

Die neue Auflage dieser zuerst in des Verfassers „Kleinen Galerie-Studien“ erschienenen ikonographischen Studie ist völlig umgearbeitet und durch neues Material erweitert.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.

In **J. U. Kern's Verlag (Max Müller) in Breslau** ist soeben erschienen:

Die antiken Büsten des Homer.

Eine augenaerztlich-aesthetische Studie

von

Dr. Hugo Magnus,

a. ö. Professor an der Universität Breslau.

Mit einer Abbildung des Homerkopfes aus der Galleria Doria Pamphilj zu Rom in Heliogravüre.

gr. 8°. kart. Preis 2 M. 50 Pf.

Verlag von W. Spemann in Berlin

Italienische Bildhauer der Renaissance

Studien

zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den Königl. Museen zu Berlin

von

Wilhelm Bode,

Director bei den Königl. Museen zu Berlin

Mit 43 Abbildungen

1887. VIII und 300 S. 8°. geheftet. Preis 10 M. 50 Pf.

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen

INHALT.

Berlin, Druck von Albert Damcke.